MAX HESSES
ILLUSTRIERTE
HANDBÜCHER

Handbuch des Dirigierens

(Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis)

von

Professor Carl Schroeder

Handbuch

des

Dirigierens und Taktierens

(Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis)

von

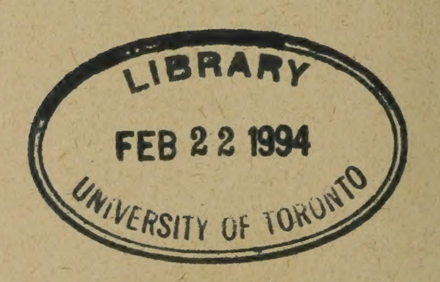
Hofrat Prof. Carl Schroeder

Achte Auflage



Berlin W 15
Max Hesses Verlag

Max Hesses Illustrierte Handbücher
Band 14



Vorwort zur sechsten Auflage.

Da der Verlag dieses Handbuches bereits wieder eine neue Auflage erscheinen läßt, so ist das ein Beweis, daß meine Arbeit den beabsichtigten Zweck auch wirklich erfüllt. In der Tat haben viele jetzt öffentlich tätige Dirigenten, auch solche von Ruf, sich vor oder bei Beginn ihrer Praxis dieses Buches bedient und daraus Rat und Belehrung geschöpft, so daß sie nun nicht allein den Taktstock sicher und gewandt führen können, sondern auch den Anforderungen, die man in geistiger Hinsicht an einen modernen Dirigenten macht, gerecht zu werden wissen. Sie haben nicht nur gelernt zu taktieren, sondern auch zu dirigieren. So schreite denn dieses Büchlein immer weiteren Auflagen zu, zum Nutzen der Interessenten und zur Freude des Verfassers und des Verlegers.

Berlin, September 1919.

Carl Schroeder.

Vorwort zur fünften Auflage.

Bei der Bearbeitung dieser neuen Auflage meines Werkchens habe ich wiederum durch einige Veränderungen und Zusätze manches noch mehr verdeutlicht, sowie auch die Anweisungen zum Dirigieren erweitert. Möge die kleine Arbeit ihren Zweck auch weiter erfüllen.

Berlin, August 1916.

Carl Schroeder.

Vorwort zur dritten und vierten Auflage.

Indem ich vorliegendes Buch mit einigen Zusätzen und Veränderungen wiederum in eine neue Auflage gebe, freut es mich, konstatieren zu können, daß das Interesse für die kleine Arbeit immer noch ungeschwächt vorhanden ist und das Werk immer größere Verbreitung erfährt.

Sondershausen, Mai 1906.

Dresden, Januar 1911.

Carl Schroeder.

Vorwort zur ersten Auflage.

In vorliegendem Werkchen habe ich einen Teil meiner Erfahrungen aus der Dirigentenpraxis zum Nutzen und Frommen derjenigen niedergeschrieben, welche im Begriff sind die Laufbahn eines Dirigenten zu beschreiten, oder welche den Ausgangspunkt ihrer musikalischen Studien auf dieselbe richten. Es gibt zwar bereits einige Werke, welche denselben Gegenstand behandeln, doch bringen dieselben neben manchem Richtigen und Guten teils zu viel veraltete Ansichten, teils sind die Belehrungen und Unterweisungen (z. B. über die Bewegungen des Taktierens, nach welchen dieses noch nie jemand gelernt hat) so primitiv, daß der Leser, anstatt praktischen Nutzen daraus zu ziehen, sich nur in Irrtümer und Widersprüche verwickeln würde, wollte er das Gelesene

so wie es geschrieben steht, anwenden. Ich habe mich nun bemüht so klar und verständlich wie möglich zu sein und bin auch überzeugt, daß dem Leser nichts unverständlich bleiben wird, sowie daß er in praktischer Beziehung auch manches profitieren wird, zu dessen Erlernung ihm bisher in keinem anderen Buche die Gelegenheit gegeben ist. Sollte dies Werkchen Musikern, welche früher unter meiner Leitung gestanden haben, in die Hände kommen, so werden sie sicher beim Lesen öfter an Momente unserer gemeinschaftlichen Tätigkeit erinnert werden. Gern hätte ich über manches noch ausführlicher gesprochen, doch ließ dies der Zweck des Buches nicht zu und ich komme vielleicht bei einer anderen Gelegenheit auf einige wichtige Punkte zurück.

Hamburg, Pfingsten 1889.

Carl Schroeder.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Erfreut über die vielen anerkennenden Zustimmungen und Zuschriften, gebe ich hiermit die zweite Auflage dieses Büchleins in Druck. Da der Hauptinhalt, die Anleitung zum Dirigieren, auch heute noch auf demselben Standpunkt steht, als bei Veröffentlichung der ersten Auflage, so machten sich bemerkenswerte Änderungen nicht nötig; ich konnte mich deshalb darauf beschränken nur einige Verdeutlichungen und Zusätze zu machen. So möge denn dies Werkchen auch ferner angehenden Dirigenten ein nützlicher Ratgeber sein.

Sondershausen, Oktober 1899.

Carl Schroeder.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Die Technik des Taktierens.

Zweiter Abschnitt.

Dirigieren.

Dritter Abschnitt.

Der Dirigent in seinem Verhalten gegen Vorgesetzte Untergebene usw.

Anhang.

a) Das Wissenswerteste für den Dirigenten in der Instrumentalkenntnis.

Einleitung.

Was versteht man unter Dirigieren?

Unter Dirigieren versteht man die geistige und körperliche Tätigkeit eines Kapellmeisters, vermittelst derer er in Gemeinschaft mit den unter seiner Leitung stehenden Künstlern dem Publikum eine richtige, klare, im Sinne des Komponisten und seiner eigenen individuellen künstlerischen Empfindung durchgeistigte Darstellung eines Tonstückes gibt.

Ist Taktieren und Dirigieren nicht dasselbe?

Vom künstlerischen Standpunkt aus nicht. Schlägt ein Dirigent zu einem Musikstück den Takt korrekt und sicher, so daß dieses vortrefflich zusammen geht, weiß aber nicht der Komposition durch richtiges Erfassen der Intentionen des Komponisten und durch sein eigenes künstlerisches Empfinden und Gefühl geistiges Leben einzuhauchen, so hat er eben nur das Tonstück taktiert und nicht dirigiert.

Welche Fähigkeiten und Eigenschaften muß ein Dirigent besitzen?

Von einem Dirigenten unserer Zeit verlangt man außer einer natürlichen Beanlagung zum Taktieren, vor allem ein feines musikalisches Gehör, ferner ein sicheres Gefühl für den Rhythmus, gründliche Ausbildung in der Harmonie- und Kompositionslehre, Partiturlesen, eine gute Fertigkeit im Klavierspiel, genaue Kenntnis der Technik sämtlicher Orchesterinstrumente (womöglich etwas Fertigkeit auf einigen derselben), für Opern- und Chordirigenten gründliche Kenntnis der Gesangskunst und in Deutschland Sinn für eine reine deutsche Aussprache, wie überhaupt für einen deutschen Stil.

Außerdem müssen ihm eigen sein: ein weiter, viel umfassender Blick, geistige Überlegenheit und Ruhe, sowie die Gabe, die Empfindungen eines Komponisten durch sich auf die Ausführenden und im Verein mit diesen auf die Zuhörer übertragen zu können.

Das Gehör.

Es unterscheiden sich selbst die feinsten Gehöre noch durch mancherlei. Z. B. gibt es Musiker, welche jedes Intervall von einem gegebenen Ton aus treffen, die kleinste Unreinheit eines Tones hören, jeden Fehler sofort entdecken und doch nicht imstande sind ohne Instrument oder Stimmgabel einen verlangten Ton unfehlbar richtig anzugeben. Jemand, der dies kann, es eigentlich stets gekonnt hat, dem es gewissermaßen angeboren ist, kann schwer begreifen, daß dazu nicht ein jeder imstande ist.

Merkwürdig ist es nun, daß bei allen in die Augen springenden Vorteilen, die ein vollkommen ausgebildeter Tonsinn mit sich bringt, dieser andrerseits auch Nachteile erzeugt. Will man z. B. ein Gesangstück in einer anderen, als der originalen Tonart singen, so muß dies transponierend geschehen. Ein Sänger ohne vollkommenen Tonsinn, singt das Stück unbewußt und ohne daß er sich eine andere Tonart vorstellt ebenso herunter wie in der Originaltonart, er merkt es höchstens an seiner Stimme, ob die Tonart höher oder tiefer ist. Folgendes ist z. B. schon öfter vorgekommen: Ein Sänger wünscht eine Arie einen halben Ton tiefer zu singen, weil er glaubt, dies wäre ihm bequemer, der Dirigent sagt in der Probe auch dem Orchester die Transposition an, läßt abends jedoch, ohne daß es der Sänger weiß, das Stück in der Originaltonart spielen. Der Sänger, in dem Wahne es wird transponiert, singt nun auch wirklich besser als früher und es hält schwer, ihn nachher von seinem Irrtum zu überzeugen. Ebenso spielt ein Geiger ohne vollkommenen Tonsinn seine Stimme ebenso leicht auf der Viola wie auf der Violine (natürlich abgesehen von der größeren Mensur der Viola) während einem anderen, mit vollkommenem Tonsinn, dies Schwierigkeiten machen wird, da er sich das, was er spielt, eine Quinte tiefer denken muß. Dem Verfasser

dieses Buches wird es auch schwer, auf einem Klavier zu spielen, welches in der Stimmung mehr als einen halben Ton mit der Normalstimmung differiert.

Man komme durch obige Ausführungen nun aber nicht zu der Meinung, daß solche, die nicht mit diesem vollkommenen Tonsinn begabt sind, keine guten Musiker sein könnten; nein, solche können das empfindlichste musikalische Gehör haben, wenn ihnen auch die Fähigkeit abgeht, jeden Ton und jede Tonart sofort richtig zu erkennen.

I. Abschnitt

Die Technik des Taktierens

So wie man zum Violinspiel, zum Tanzen, Turnen, überhaupt zu jeder Tätigkeit, welche eine Geschicklichkeit einzelner Körperteile verlangt, eine natürliche Beanlagung haben muß, um in dieser Tätigkeit Mustergültiges leisten zu können und sozusagen vollkommen darin zu Hause zu sein, so gehört auch zu einem richtigen, ungezwungenen, ästhetisch-wohlgefälligen Taktieren eine gewisse Beanlagung. Ohne dieselbe wird selbst der beste Musiker selten ein ausgezeichneter Dirigent werden; man hat viele Beispiele von berühmten Komponisten, die nicht imstande waren oder sind, ihre eigenen Werke selbst zu leiten. Dagegen trifft man wieder vortreffliche Dirigenten (in bezug auf das Taktieren), welche sonst ziemlich schwache Musiker und manchmal gänzlich ohne theoretische Bildung sind. Die Beanlagung besteht in einer angeborenen Geschicklichkeit zur Ausführung der zum Taktieren nötigen Bewegungen. Es gehört dazu hauptsächlich eine leichte Armführung und ein elastisches Handgelenk, vermittelst dessen man befähigt ist, allen, namentlich bei Gesangbegleitungen vorkommenden Schwan-

kungen oder Modifikationen des Tempos in unauffälliger Weise zu folgen, resp. dieselben anzudeuten. Es läßt sich zwar auch ohne besondere Beanlagung das Taktieren lernen, wenn man darin eine richtige Unterweisung bekommt und Gelegenheit hat, das, was der Unterricht nicht lehren kann, sich praktisch anzueignen; aber es ist immer ein Unterschied zu bemerken zwischen Dirigenten mit natürlicher Beanlagung zum Taktieren und solchen, die dieses mühsamer gelernt haben. Mancherlei Dinge lassen sich, wie schon bemerkt, nicht lehren, und muß das eigene Gefühl einem diese beibringen. Es ist dies eigentlich auch bei den oben angeführten Tätigkeiten der Fall, aber noch im größeren Maße beim Taktieren.

Nachstehende Unterweisungen in der Technik des Taktierens sind so eingehend wie möglich gehalten, und werden die Hauptsachen auch daraus zu lernen sein.

Erzielung eines präzisen Einsatzes.

Um einen solchen zu erzielen, ist zu beobachten, daß der Dirigent den betreffenden Taktteil, mit dem das Musikstück anfängt, nicht unmittelbar mit dem Taktstock angibt, sondern eine kleine vorbereitende Bewegung vorausgehen läßt. Diese Bewegungen sind nun, je nachdem das Stück mit vollem Takt oder einem anderen Taktteil, auch Taktglied beginnt, voneinander verschieden.

Bei volltaktigem Beginn eines Tonstückes hebe man den rechten Arm so hoch, daß er, einen stumpfen Winkel bildend, noch kurz vor dem Niederschlag eine kleine Bewegung nach aufwärts machen kann.

a) Stellung des Taktstockes.

b) Vorbereitende Bewegung.

c) Niederschlag.

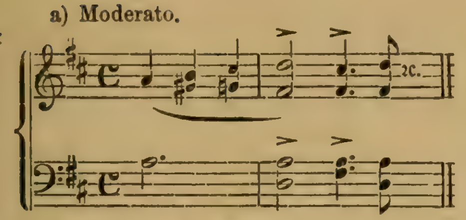
Bei Beginn mit dem zweiten Taktteil tut man gut den ersten vorher anzugeben, jedoch ohne diesem eine vorbereitende Bewegung vorausgehen zu lassen, da derselbe ja diesen Zweck erfüllt. Will man dies nicht, so kann man auch mit dem zweiten Taktteil anfangen, nach vorbereitender Bewegung in der Mitte des vom Stab begrenzten Raumes,

also bei niedrigerer Armstellung als zuvor, von unten nach oben in vier- und dreiteiligen Taktarten.

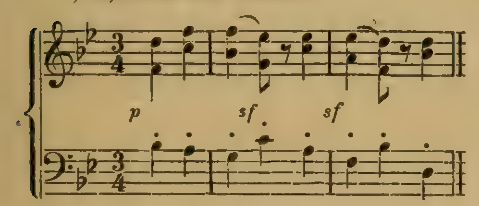


Beispiele:

a) Moderato.



b) Chaconne aus Armida.



In zweiteiligen Taktarten gebe man die vorbereitende Bewegung ebenfalls von unten nach oben, führe jedoch den Schlag des zweiten Taktteiles in einem scharfen Bogen aus.



a) Allegro. (Armida).



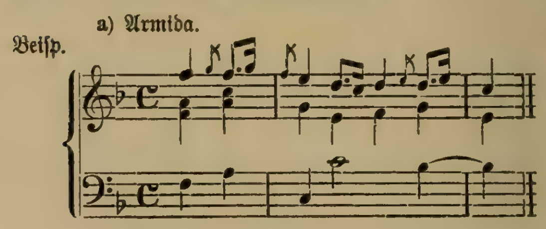
b) (Don Juan)



Diese Art eignet sich jedoch mehr für Anfänge im forte; für solche im piano verweise ich auf das nachher zu Sagende bei Beginn mit dem letzten Taktteil.

Geschieht in vierteiligen Taktarten oder in zweiteiligen, bei welchen die Unterabteilungen ausgeschlagen werden, der Anfang mit dem dritten Taktteil, so wird die vorbereitende Bewegung aus der Mitte nach links ausgeführt.

Beisp. a) Armida.

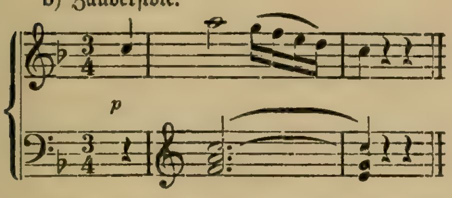


b) Undine.



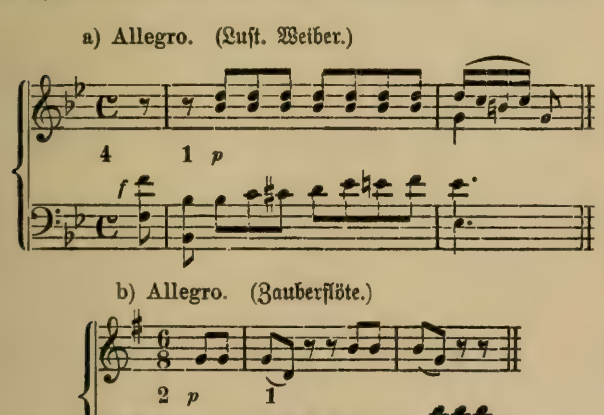
Beim Beginn mit dem letzten Taktteil geschieht die vorbereitende Bewegung aus der Mitte nach rechts und zwar in allen drei- und mehrteiligen Taktarten.

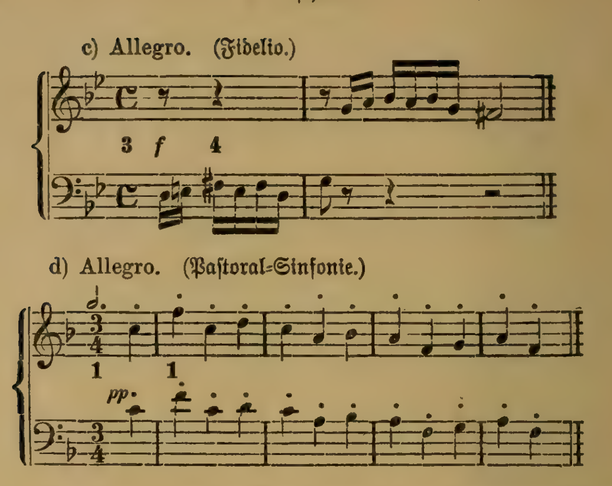




Für Anfänge im forte verweise ich auf das vorher bei den zweiteiligen Taktarten Gesagte.

Beginnt ein Stück mit einer Unterabteilung der Taktteile, so gibt man den ganzen betreffenden Taktteil scharf vorher an, doch ohne vorbereitende Bewegung.





Beim letzten Beispiel kann man auch den ersten Schlag von unten nach oben, statt umgekehrt, geben.

Ehe nun zu den ausführlichen Bewegungen des Taktierens geschritten wird, ist zu bemerken, daß alle Taktschläge, welche nach dem Herunterschlag folgen, aus der Mitte der durch den Taktstock beschriebenen Linie ihren Ausgangspunkt zu nehmen haben. Um dies zu ermöglichen, muß man beim ersten Taktschlag den Stab nach dem Niederschlag sofort von der unteren Grenze nach der Mitte führen.

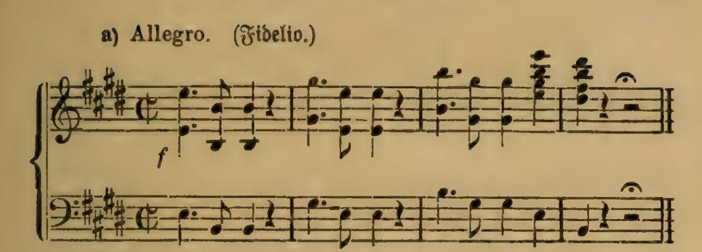
Ausnahmen hiervon erfordern sehr schnelle Tempi.

Das Taktieren der verschiedenen Taktarten läßt sich ungefähr durch nachfolgende Zeichnungen veranschaulichen, bei welchen jedoch nun die vorbereitenden Bewegungen vor dem ersten Schlag fortgelassen sind.

Zweiteilige Taktarten: $^2/_2$ (auch durch ₵ bezeichnet), $^2/_4$, auch $^6/_8$ und in bewegten Zeitmaßen $^6/_4$.

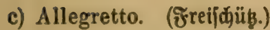
Erster Schlag also nach unten, mit sofort anschließender Bewegung nach der Mitte, *zweiter Schlag* aus der Mitte mit einem kleinen scharfen Bogen nach oben.

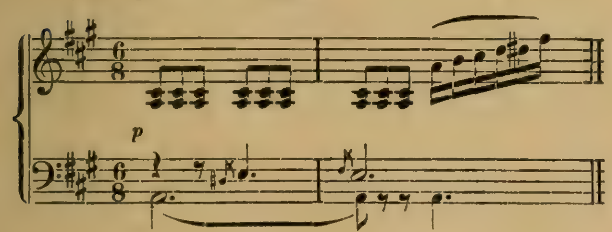
a) Allegro. (Fidelio.)



b) Allegro. (Freischütz.)



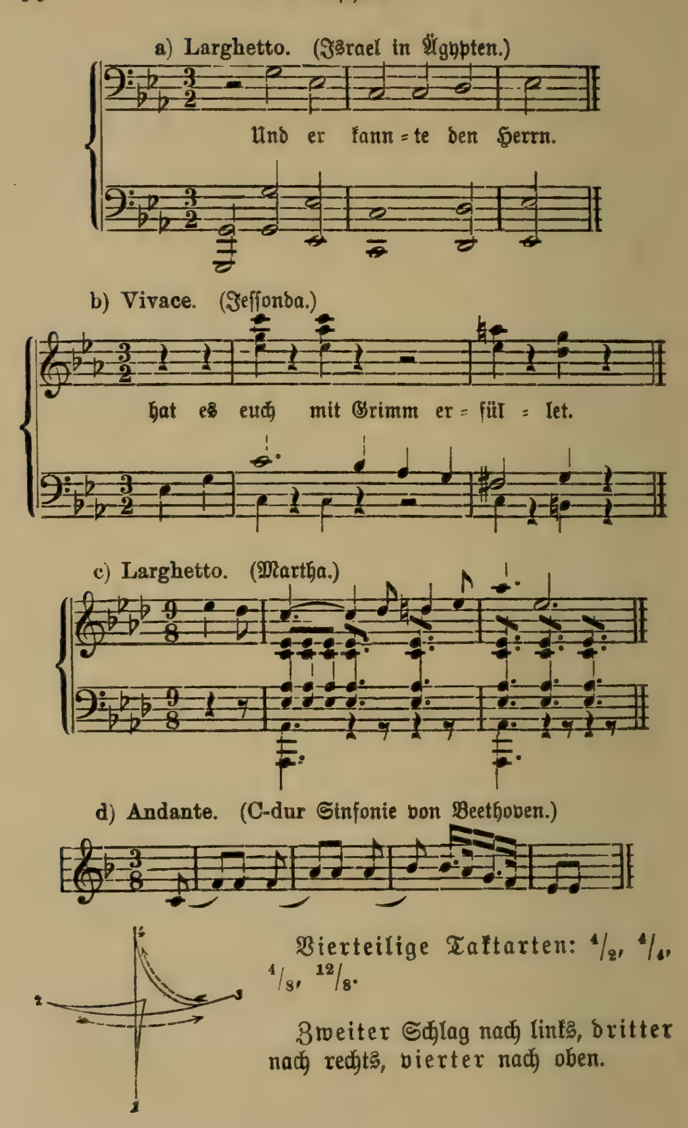

c) Allegretto. (Freischütz.)



Dreiteilige Taktarten: $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, auch $^9/_8$ und in bewegten Zeitmaßen $^9/_4$.



Nach dem Niederschlag folgt der zweite aus der Mitte nach rechts, der dritte in einem Bogen nach oben.



Vierteilige Taktarten: 4/2, 4/4, 4/8, 12/8.

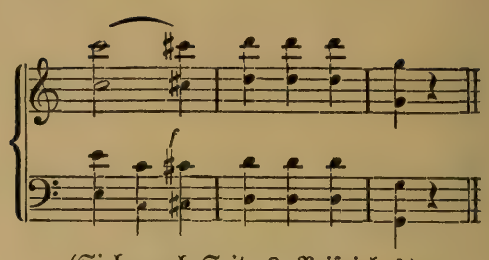
Zweiter Schlag nach links, dritter nach rechts, vierter nach oben.





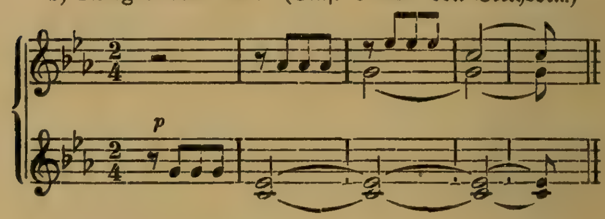
Es gibt nun auch Musikstücke, bei denen man nur die ganzen Takte gibt, also immer herunterschlägt. Hierhin gehören die Walzer und Scherzotempi im $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt, sowie die alla breve — $^2/_4$ und — $^6/_8$ Takte in sehr schnellen Zeitmaßen.



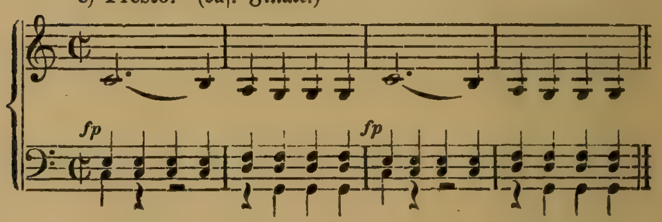


(Siehe auch Seite 8, Beispiel d.)

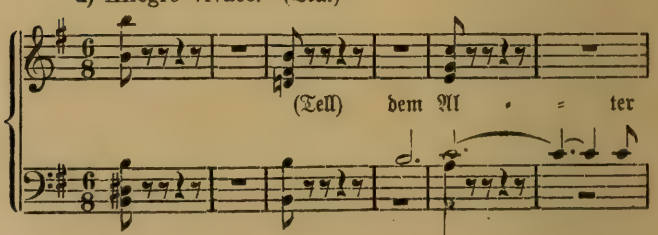
b) Allegro con brio. (Sinf. C-moll von Beethoven.)

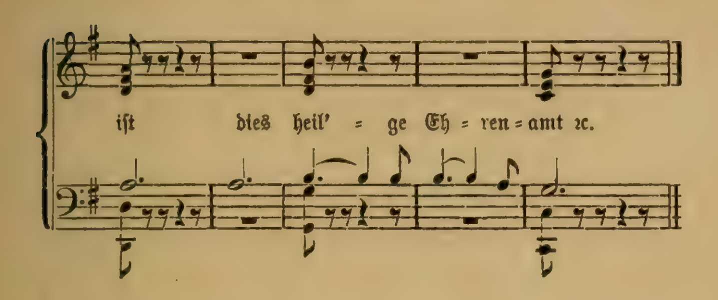


c) Presto. (das. Finale.)



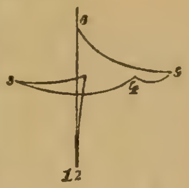
d) Allegro vivace. (Tell.)





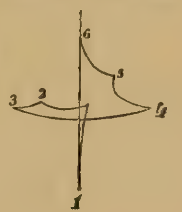
Bei langsamen Tempi ist man zuweilen genötigt, die Unterabteilungen der Taktteile zu schlagen, doch müssen immer die Hauptabteilungen schärfer markiert werden. Die Bewegungen stellen sich folgendermaßen dar:

Zweiteilige Taktarten: Sind diese $^2/_2$ oder $^2/_4$ Takte, so sind die Bewegungen dieselben wie in den vierteiligen Taktarten nach obiger Beschreibung. Ist es ein langsamer $^6/_4$ oder $^6/_8$ Takt, so gebe man entweder: 1 und 2 nach unten, (durch den stärkeren Strich angedeutet) 3 nach links, 4 und 5 nach rechts, 6 nach oben:

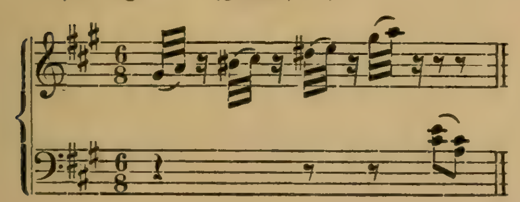


oder 1 nach unten, 2 und 3 nach links, 4 nach rechts, 5 und 6 nach oben:

(Ersteres ist jedoch vorzuziehen.)



a) Allegretto. (Zauberflöte.)

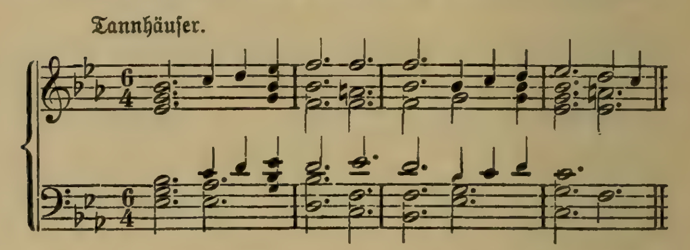


b) Moderato. (Rienzi.)



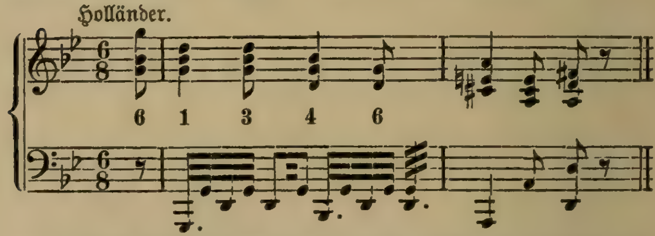
Es gibt auch Kompositionen in diesen Taktarten, in denen man nur das 1. 3. 4. und 6. Achtel, resp. Viertel gibt, oder auch nur stellenweis einen oder mehrere Schläge ausläßt, z. B.

Tannhäuser.



Im vorstehenden Beispiel ist der $^6/_4$ Takt die Auflösung eines vorhergegangenen $^4/_4$ Taktes und sollen je drei Viertel auf die voraufgegangene zwei kommen. Jedes der sechs Viertel auszuschlagen, würde sehr pedantisch sein, den Takt aber alla bréve anzugeben würde zu einem falschen, zu schnellen Tempo verleiten, bei richtiger Temponahme jedoch die Ausführenden der Viertelnoten in Unsicherheit lassen. Auch bei folgendem Beispiel tut man gut 6/1—3 4—6 zu taktieren.

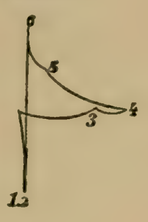
Holländer.



Durch Auslassung des 2. und 5. Schlages entsteht dieselbe Figur, wie beim Viervierteltakt.

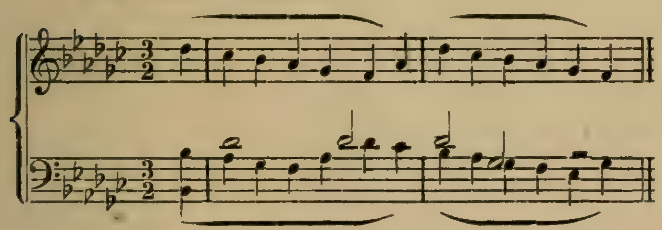
Dreiteilige Taktarten im langsamen Tempo.

Erster und zweiter Schlag nach unten, 3. und 4. nach rechts, 5. und 6. nach oben.



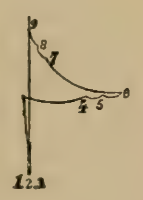






Jeder Taktteil in drei Schläge zerlegt:

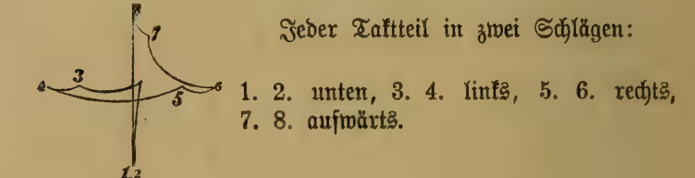
1. 2. 3. nach unten, 4. 5. 6. nach rechts, 7. 8. 9. nach oben.



Hugenotten.



Vierteilige Taktarten im langsamen Tempo.



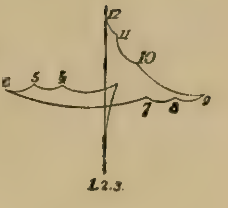
Jeder Taktteil in zwei Schlägen:

1. 2. unten, 3. 4. links, 5. 6. rechts, 7. 8. aufwärts.

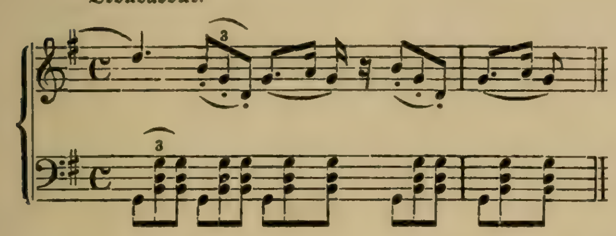
a) Largo maestoso. (Freischütz.)

a) Adagio. (Zauberflöte.)

Drei Schläge auf jeden Taktteil: Je drei nach unten, links, rechts und oben.



Troubadour.



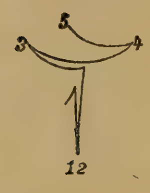
Das Ausschlagen der Unterabteilungen wird von vielen Dirigenten stark übertrieben und scheinen sich manche förmlich zu scheuen, einen alla breve-Takt zu dirigieren. Was man in dieser Beziehung mitunter zu sehen bekommt, ist unglaublich. Dirigenten von großem Ruf (auch Wagner-Dirigenten) schlagen z. B. beim Anfang der Euryanthen-Ouvertüre stramme vier Viertel, andere ebenso im Vorspiel des dritten Aktes von „Lohengrin". Namentlich wird auf diese Weise viel im „Fidelio" gesündigt, vor allem im Gefangenenchor $^2/_4$-Takt „O welche Lust". Solcher Beispiele ließen sich viele anführen.

Aber auch in den entgegengesetzten Fehler verfallen manche. Gibt es doch Dirigenten, welche das Tristan-Vorspiel und die vorhin angeführte Stelle aus dem Tannhäuser alla breve dirigieren. Ich habe sogar von einem Militärmusikdirigenten beim $^6/_4$-Takt im Parsifal-Vorspiel nur zwei schlagen sehen. Welches Tempo dabei herauskam, kann man sich denken. Es ist dieser Fehler jedoch seltener und kommt größtenteils beim $^6/_8$- oder $^6/_4$-Takt vor.

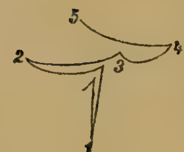
Schließlich haben wir noch den wenig vorkommenden $^5/_4$- und den noch selteneren $^7/_4$-Takt. Ersterer wird

gewöhnlich, je nach seiner Zusammensetzung, entweder 1, 2, 3, 1, 2, oder 1, 2, 1, 2, 3 taktiert, also immer $^3/_4$= und $^2/_4$=Takt oder umgekehrt, nur sehe man darauf, daß das erste Viertel stets am deutlichsten markiert wird. Der $^7/_4$=Takt besteht aus der Zusammensetzung des $^4/_4$= und $^3/_4$=Taktes.

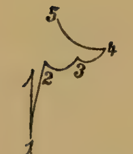
Leichter und flüßiger ist folgende Art des Taktierens von $^5/_4$=Takten:



1. Zusammensetzung von 1 2 3, 1 2.
Beispiel a)



2. Zusammensetzung von 1 2, 1 2 3.
Langsames Tempo, Beispiel b)



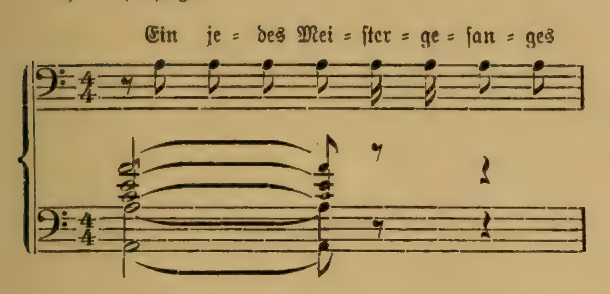
Schnelles Tempo, Beispiel c)

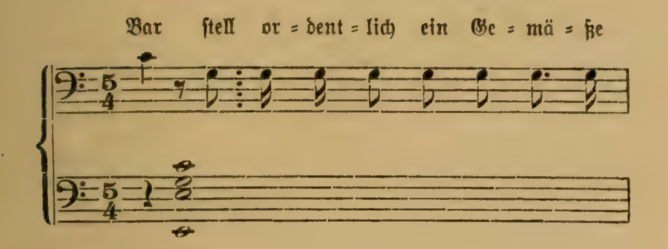
a) Weiße Dame.

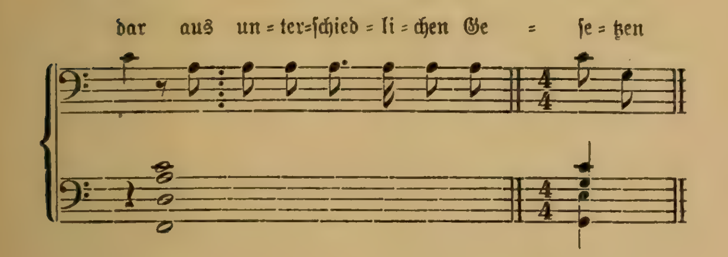
Schon deckt die Nacht uns mit dunk=lem Schleier



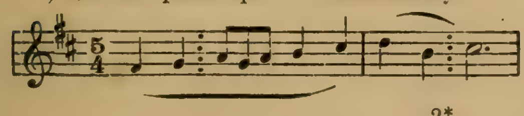
b) Meistersinger.







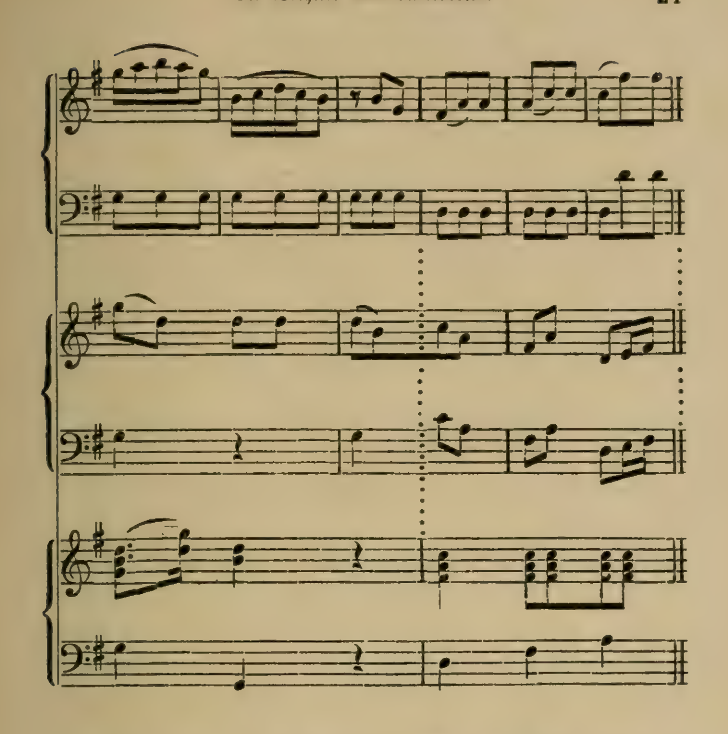
c) Sinfonie pathetique v. Tschaikowsky.



Musikstücke, welche verschiedene Taktarten zugleich enthalten.

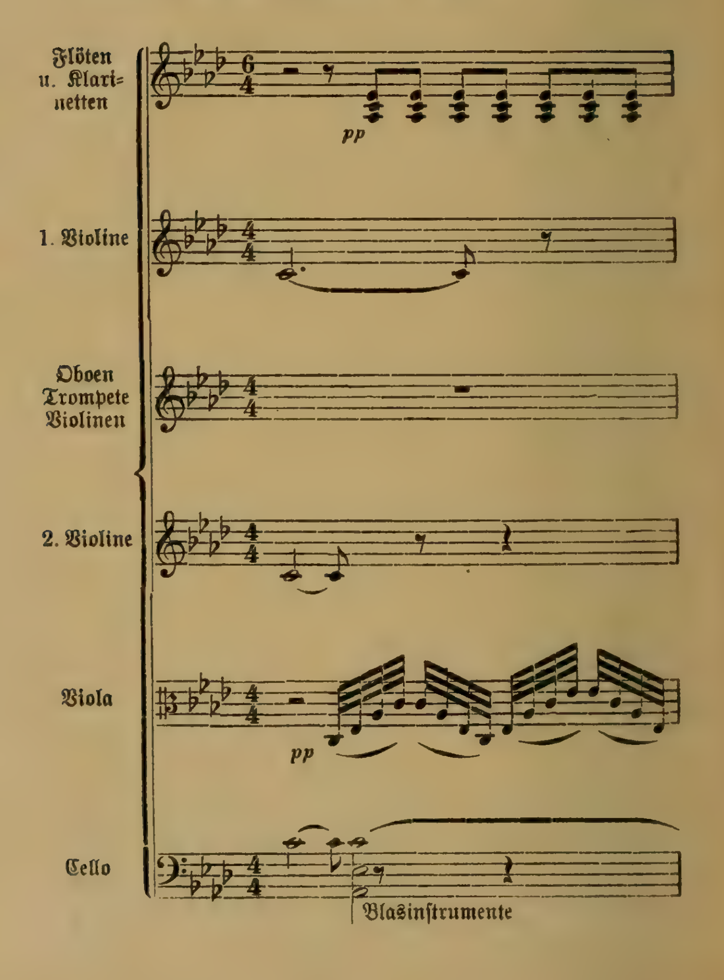
Das bekannteste derselben ist die Ballszene im ersten Don-Juan-Finale, bei welcher gleichzeitig im $^3/_4$-, $^2/_4$- und $^3/_8$-Takt gespielt wird.

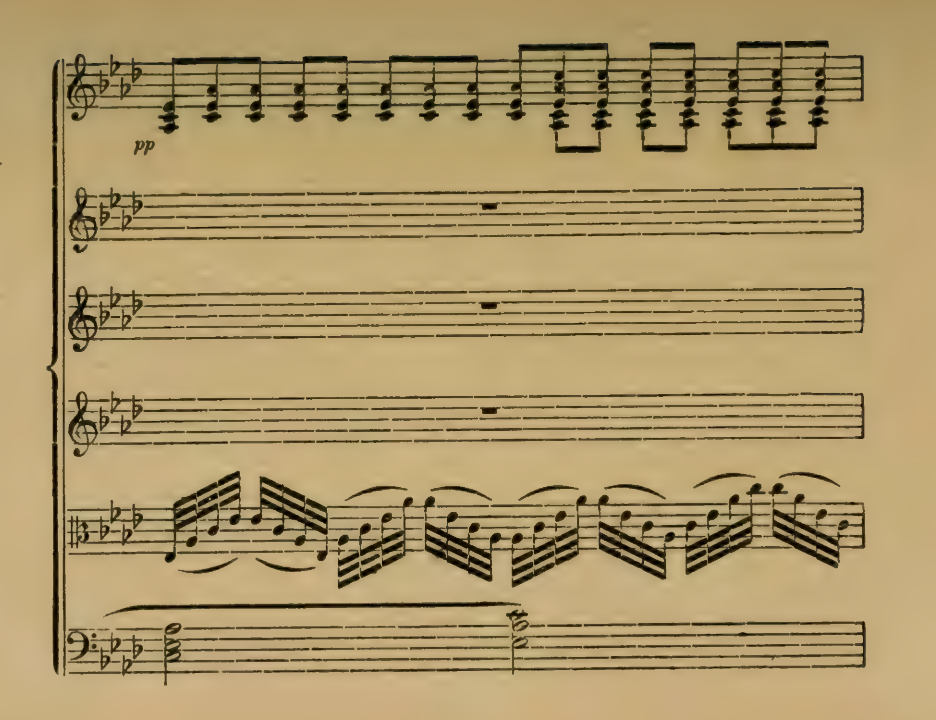


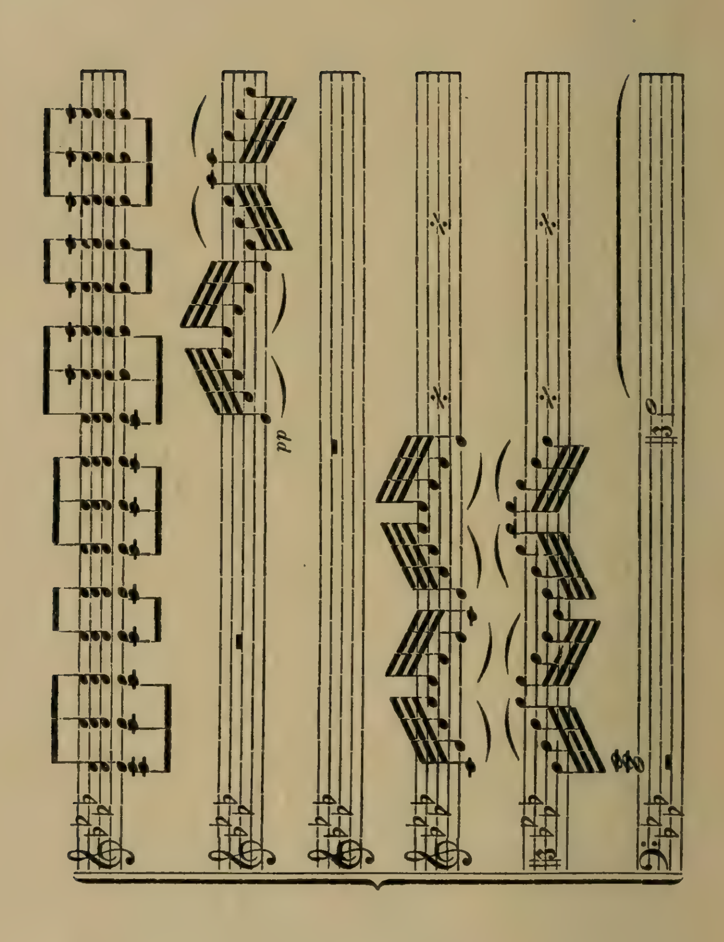


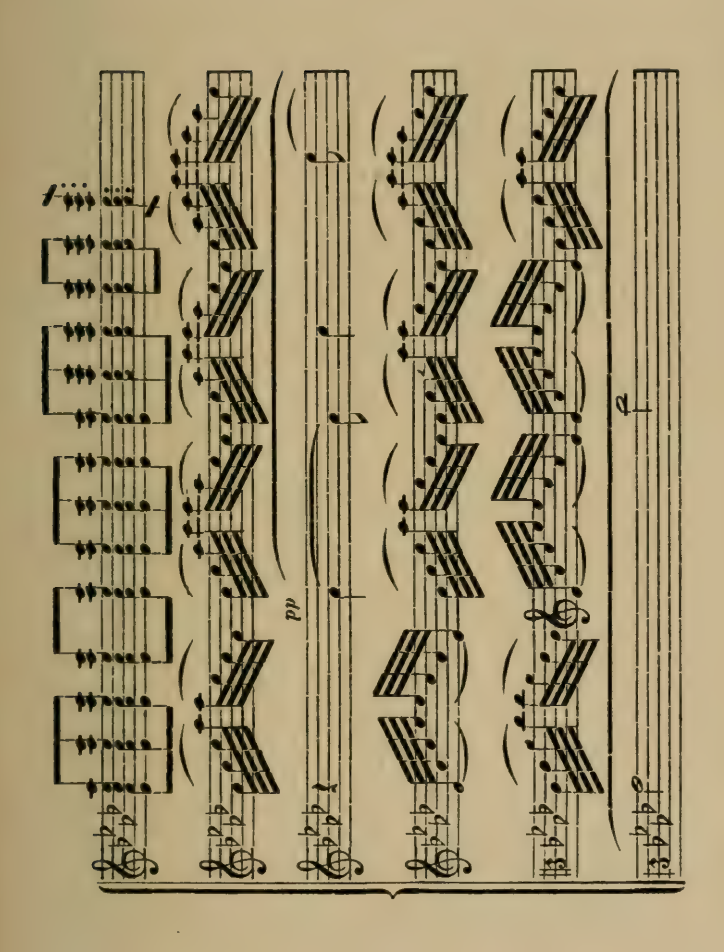
Hier paßt auf jedes Viertel des $^3/_4$-Taktes genau ein Viertel des $^2/_4$-Taktes sowie alle drei Achtel des $^3/_8$-Taktes und kann der Dirigent dadurch, daß er vom ersten Eintritt der neuen Taktarten an die drei Viertel des Menuett-Tempos immer herunter schlägt, die drei Orchester sehr leicht zusammen halten. Schwieriger ist es, im Vorspiel zu Parsifal von R. Wagner die Bläser des $^6/_4$-Taktes und die Ausführenden des $^4/_4$-Taktes zusammen zu halten. Man kann hier weiter nichts tun als vier Viertel zu dirigieren und das erste und dritte derselben am deutlichsten zu geben, da hier die Takteinschnitte zusammen kommen. (Um nicht von manchem mißverstanden zu werden, bemerke ich ausdrücklich, daß ich hier nur vom Technischen des Taktierens spreche. D. V.)

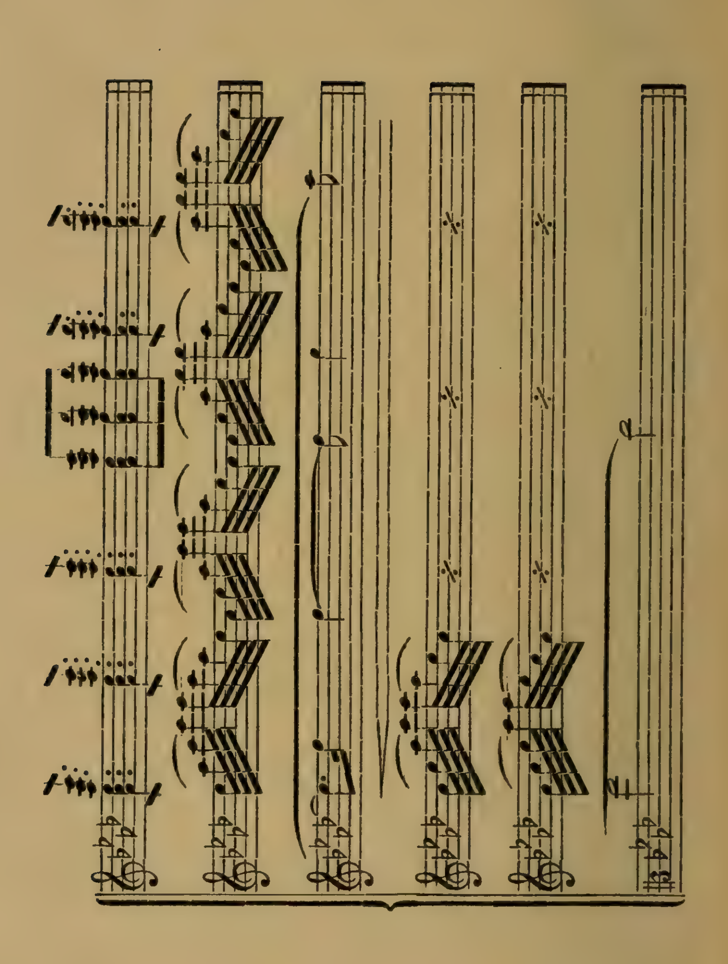
Beispiel aus dem Vorspiel zu Parsifal:




pp


pp


pp



Die Zuhilfenahme des linken Armes beim Taktieren.

Dieses läßt sich nicht ganz vermeiden und ist auch in manchen Fällen, z. B. zur Andeutung einzelner dynamischen Schattierungen sehr zweckmäßig, nur hüte man sich, es zu übertreiben.

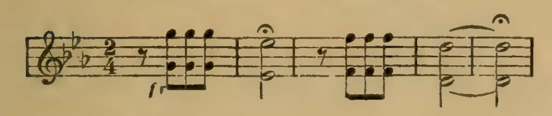
Auch in solchen Fällen ist das Taktieren mit beiden Armen angebracht, wenn die Ausführenden von Tongruppen, die präzis zusammengehen müssen, zu beiden Seiten des Dirigenten plaziert sind (namentlich im Theater), und die betreffenden Stellen eine große Bewegung des rechten Armes nicht gestatten.



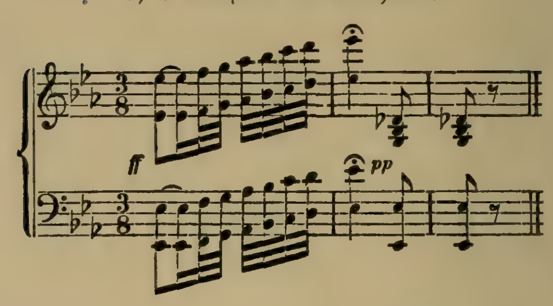
Aushalten und Abschließen der Fermaten.

Wir haben zunächst Fermaten, welche einen vollkommenen Abschluß haben müssen, so daß nach denselben, falls sie das Tonstück nicht überhaupt abschließen, eine (oft nicht vorgeschriebene) Pause entsteht.

a) V. Sinfonie von Beethoven.



b) V. Sinfonie von Beethoven.



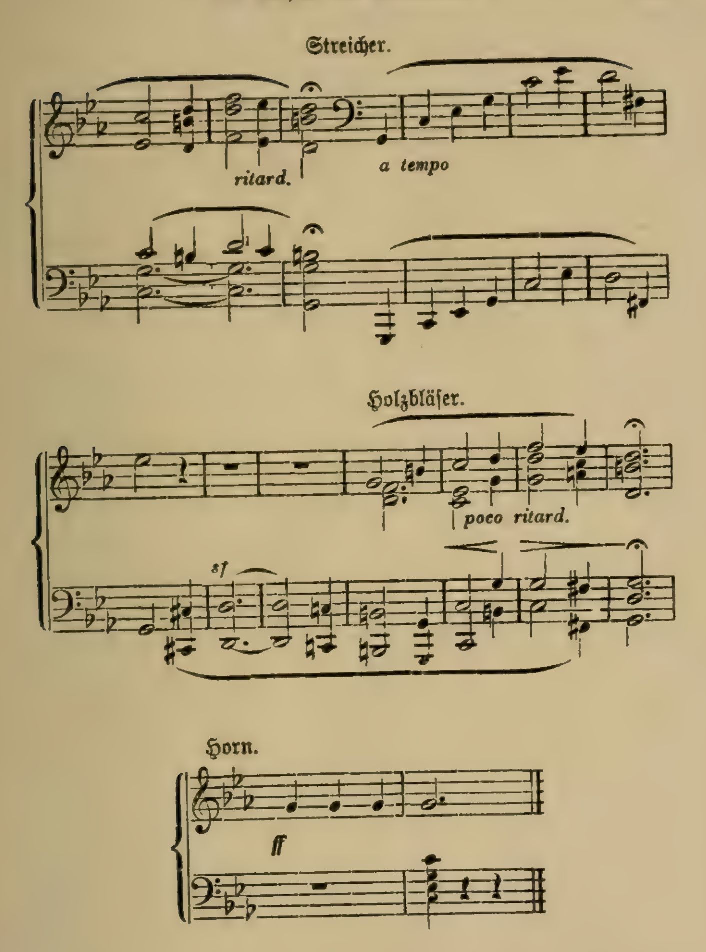
Während der Dauer dieser Fermaten hält man den Taktstock hoch und senkt denselben entweder zum Zeichen des Abschlusses schnell, oder schließt die Fermate mit einer bestimmten Seitenbewegung, nach einer aufwärtsgehenden, vorbereitenden Bewegung, ab und zwar in der Richtung des darauffolgenden Taktschlages.

Ruhepunkt

Im folgenden Beispiel bildet die abschließende Bewegung zugleich die vorbereitende für das der Fermate Folgende. Beide Bewegungen fallen in eine zusammen, jedoch bleibt hier die aufwärtsgehende, vorbereitende fort.

Sinfonie C-moll von Beethoven.





In manchen Fällen soll der auf eine Fermate folgende Takt sich dicht anschließen und gar keine Pause entstehen, wie bei der ersten Fermate in folgendem Beispiel a) und der in b).



Fidelio von Beethoven.

b) fürch = = ter=li=cher sein. Was

Andante con moto.

p 8va

Im zweiten Beispiel müssen die oberen Töne der Fermate von den Flötisten so lange gehalten werden, bis die übrigen Bläser den folgenden $^6/_8$=Takt beginnen, so daß die Noten der Flöten sich scheinbar mit in die Es-dur=Tonart auflösen. Sehr gut klingt es nun, wenn die in das Es-dur übergehenden Bläser das erste Achtel dieser Tonart an die Fermate binden; dadurch wird die Phrasierung übereinstimmend mit den folgenden Takten.



Dies gehört jedoch eigentlich in den zweiten Abschnitt.

Die Bewegungen beim Taktieren mit Rücksicht auf die Wirkung derselben auf die Musiker und das Publikum.

Hat man die verschiedenen Taktarten völlig inne, so sehe man zunächst darauf, daß man alle Schläge mit dem Taktstock bestimmt, klar und ruhig gebe, daß die Taktangabe nie undeutlich und verwischt erscheint. Nur dann kann ein Dirigent das Geistige des Dirigierens zur Geltung bringen, wenn er im Technischen des Taktierens solche Sicherheit erlangt hat, daß die Musiker seine Winke und Bewegungen verstehen, beachten und sich jederzeit auf sie verlassen können.

Bei langsamen Tempi werden die Bewegungen größer sein als in schnellen, und es ist gar nicht so leicht, wie es scheint, in einem sehr langsamen $^4/_4$-Takt die Viertel ruhig und doch bestimmt zu geben, z. B. im Parsifal- und im Lohengrinvorspiel.

Nun soll aber das Taktschlagen nicht allein ein präzises sein, sondern auch einen angenehmen Eindruck auf das Auge machen. Deshalb vermeide man alle eckigen, ungelenken Bewegungen, gebrauche den Unterarm zugleich mit dem Handgelenk, gebe kleine Taktteile hauptsächlich mit diesem (siehe die kleinen Bogen bei den Zeichnungen) und lasse nur bei größeren Schwingungen, und nachdem der Unterarm verbraucht ist, den Oberarm mitgehen. Den Taktstock halte

man sicher, doch leicht, nicht krampfhaft in der Hand und drehe nicht das Innere dieser seinem Gesicht zu.

Streng unterlassen soll man alles lächerliche, unnötige Umherfuchteln mit dem Taktstock, alle überflüssigen Bewegungen und Verrenkungen des Körpers, das von manchem Dirigenten beliebte Drohen mit der geballten Faust, das Stechen mit dem Taktstock, was auch öfter zu sehen ist, sowie das manchmal ekelhafte Grimassenschneiden und andere „liebliche" Angewohnheiten.

Ein großer Teil unseres Publikums staunt zwar einen Dirigenten, welcher im Besitz aller dieser Untugenden ist, an, und von manchen, namentlich von den heutigen modernen Schau-Dirigenten, werden dieselben geradezu als Genialität aufgefaßt; die Verständigen im Publikum (und es gibt, Gott sei Dank, auch deren viele) lächeln aber nur über das Gebaren solcher Taktstock-Clowns.

II. Abschnitt.

Dirigieren.

Ein Haupterfordernis zum Dirigieren eines Tonstückes ist
das richtige Erfassen der Tempi,
zu welchem man nur auf dem Wege des musikalischen Gefühls kommen kann. Versteht der Dirigent ein Musikstück, hat er sich die Phrasierung und den Vortrag desselben vollständig klar gemacht, so wird er auch das richtige Zeitmaß dafür finden und wissen, wie er das Werk zu taktieren und zu dirigieren hat.

Die Tempo- und Metronombezeichnungen der Komponisten sind oft trügerisch, und wo sie richtig sind, gelten sie doch nur für das Hauptzeitmaß des Tonstückes, welches in den meisten Fällen später die verschiedensten Modifikationen verlangt, die eben herausgefühlt werden müssen.

Man gebe sich also Mühe, in den Geist der zu dirigierenden Tonstücke einzudringen, suche diese nach gesanglicher Seite hin aufzufassen, mache sich den Vortrag in melodischer und rhythmischer Beziehung klar, achte genau auf die natürliche Phrasierung, übersehe keine noch so unscheinbare Andeutung oder Bezeichnung des Komponisten und suche da, wo dieser nichts Bestimmtes vorschreibt, selbst zu empfinden und zu fühlen. Dann wird man nicht allein das richtige Haupttempo erfassen, sondern auch, was, wie schon bemerkt, sehr wichtig ist, die Stellen, welche im Tempo Modifikationen verlangen, herausfinden und den Grad der letzteren richtig bestimmen können.

Die Einstudierung eines Orchesterstückes.

Hat der Dirigent alle diese angeführten Vorbedingungen erfüllt, hat er ein Tonstück vollkommen in sich aufgenommen, so daß es gleichsam sein eigenstes Empfinden wiedergibt, dann ist es seine Aufgabe, das Werk den Orchestermusikern verständlich zu machen, sie für dasselbe zu interessieren und zur vollendeten Ausführung in technischer wie geistiger Beziehung anzuhalten, damit dann durch den Vortrag im Konzert, vermittelt durch beide Teile: Dirigent und Orchester, die betreffende Komposition den Eindruck auf die Zuhörer macht, welchen der Komponist beabsichtigte.

Steht dem Dirigenten ein gutes Orchester zur Verfügung, so ist es ganz zweckmäßig, eine einzustudierende Komposition, nachdem er die Musiker mit dem Hauptinhalt und den Hauptzeitmaßen bekannt gemacht hat, zunächst einmal vom Blatt spielen zu lassen. Hierauf gehe man an die Ausarbeitung der einzelnen Themen und lasse daran so lange studieren, bis man überzeugt ist, daß die Musiker für das, was sie zu spielen haben, auch dasselbe richtige Gefühl und die Empfindung besitzen, wie der Dirigent selbst.

Weist eine Komposition technische Schwierigkeiten auf, so lasse man solche, bevor man mit dem ganzen Orchester studiert, bis zu ihrer vollständigen Beherrschung in den einzelnen Instrumenten üben, nehme dann die Gattungen zusammen, z. B. zuerst sämtliche Streicher, dann die Holzbläser, eventuell mit den Hornisten, schließlich das übrige Blech- und Schlagzeug. Nun verbinde man, je nach Bedürfnis, die einzelnen Gattungen, z. B. Streicher und Holzbläser, Blech- und Holzbläser usw., und gehe dann erst zum Gesamtstudium über.

Empfehlenswert ist es auch, zu den Bläserproben die jüngsten, resp. schwächsten der Streicher und zwar für jede Stimme einen, höchstens zwei heranzuziehen. Man ist hierdurch des öfteren Abzählens der Pausen enthoben, und den betreffenden Streichern sind diese Proben sehr dienlich.

Auf folgende Dinge hat der Dirigent in den Proben besonders acht zu geben:

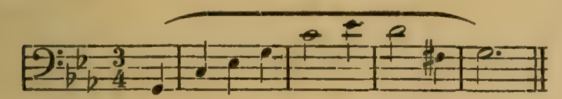
1) Richtige, **der Phrasierung angemessene** Bogen-

striche und Fingersätze der Streicher, sowie richtiges Atemholen der Bläser.

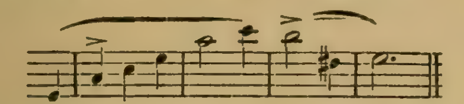
Hierbei wird jedoch vorausgesetzt, daß der Dirigent, wie es auch sein sollte, von der Technik sämtlicher Streichinstrumente genügendes Verständnis besitzt und einen diesbezüglichen Fehler korrigieren kann. Leider ist dies aber nur bei der Minderzahl der Dirigenten der Fall, und es werden in dieser Hinsicht die ärgsten, unglaublichsten Fehler gemacht, sowohl im Theater, wie im Konzert.

Zur Begründung des soeben Gesagten sollen hier nur zwei Beispiele folgen.

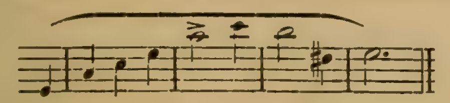
Im Anfang des Scherzos der C-moll-Sinfonie von Beethoven:



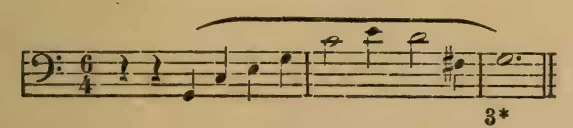
wechseln die Cellisten und Bassisten häufig den Bogenstrich auf dem dritten Takt, denken sich demnach die Betonung, falls eine solche statthaft wäre, folgendermaßen:



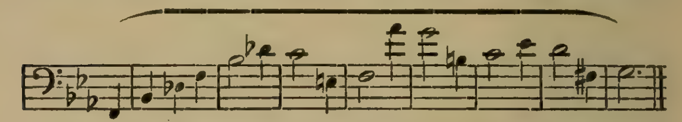
während man dieselbe sich doch nur so vorzustellen hätte:



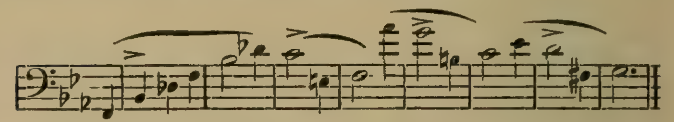
Bei einer Notierungsweise des Tonstückes im $^6/_4$-Takt würde keine irrtümliche Auffassung und daraus entspringender unrichtiger Vortrag vorkommen können:



Hiernach würde die Stelle entweder auf einen Bogenstrich gespielt werden, was das richtigste wäre, oder, falls (wie vielleicht bei den Bassisten) der Bogen nicht ausreichen sollte, mit einem Strichwechsel nach der ersten zweiviertel-Note. Noch mehr in die Augen tritt die Notwendigkeit eines richtigen Strichwechsels bei der späteren Verlängerung des Themas:



Hier wird ebenfalls in der Regel schon auf dem ersten c der Strich gewechselt, was eigentlich nur einmal und zwar vor dem as geschehen sollte. Man merkt den Spielern hier an, daß sie sich folgende falsche Betonung denken, welche dann auch im Vortrag bemerkbar wird:



Auch diese Stelle wird in den $^6/_4$-Takt umgesetzt verständlicher:



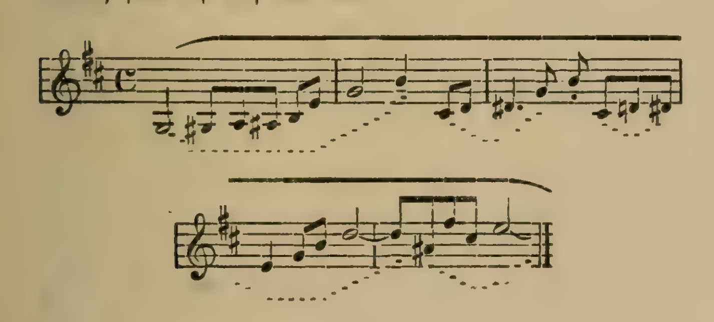
Beispiel aus Siegfried von Wagner.

Violinen:



Diese Stelle wird nun in fast allen Opernorchestern so vorgetragen, daß die Violinspieler auf dem Dis im zweiten Takt des E-dur die Lage wechseln, wodurch ein unangenehmer, die Phrasierung störender Ruck entsteht, wenn es auch von einzelnen Spielern noch so geschickt gemacht wird. Hier soll man darauf halten, daß die drei letzten Töne des Phrasenabschnittes (also a, fis, dis) in einer Lage gespielt werden und dann dieselbe erst auf dem cis gewechselt wird. Ebenfalls werden die Striche ganz konfus durcheinander genommen. Einer wechselt den Bogenstrich auf den dritten Ton der Phrase, einer auf den vierten, andere sogar auf den letzten.

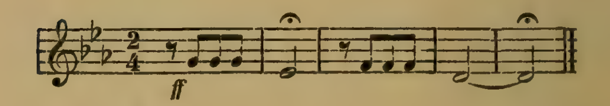
Auch bei dem Anfang der betreffenden Geigenstelle (siehe das folgende Beispiel) herrscht die größte Konfusion betreffs der Bogenstriche. Viele wechseln den Strich ganz einfach taktweis. Manche, welche den ersten Strich richtig nehmen, also vor den zwei letzten Achteln des zweiten Taktes wechseln, tun dies bereits wieder auf dem h des nächsten Taktes, statt erst auf dem cis.



Viele ähnliche Fälle ließen sich noch anführen, und hierfür hat mancher berühmte Dirigent absolut keine Empfindung, sondern läßt alles wie Kraut und Rüben durcheinander spielen. Mancher wird sagen: das sind Kleinigkeiten, die Hauptsache ist der große Schwung, welchen solch ein Dirigent in die Aufführung des Werkes und die Ausführenden bringt. An solchen Kleinigkeiten (in obigem Falle sind es aber durchaus keine) erkennt man jedoch den wirklichen feinfühlenden Musiker; überhaupt gibt es, wenn es sich um die künstlerische Wiedergabe eines Kunstwerkes handelt, gar keine Kleinigkeiten.

2) Man halte darauf, daß die Streicher wie die Bläser (hauptsächlich die ersteren) eine lange Note oder Fermate im Forte bis zum Schluß wirklich stark aushalten.

Es ist das Nichtbeachten solcher Vorschrift fast immer nur Nachlässigkeit bei den Streichern, und man versäume nicht, dieselben bei jeder Gelegenheit darauf aufmerksam zu machen.



3) Streicher wie Bläser haben die Gewohnheit, statt eines vorgeschriebenen fp ein forte diminuendo zu spielen. Es ist dies ein Hauptfehler in fast allen Orchestern und wird dadurch manche vom Komponisten beabsichtigte Wirkung zerstört. Um nun zu erzielen, daß der Ton nach starkem Ansetzen sofort piano wird, lasse man die Streicher gleich nach dem Ansatz mit dem Bogenstrich, die Bläser mit dem Atem zurückhalten.

Beispiele:

a)

Figaros Hochzeit

Streicher. *fp*

fp

b) Bläser. Violinen.

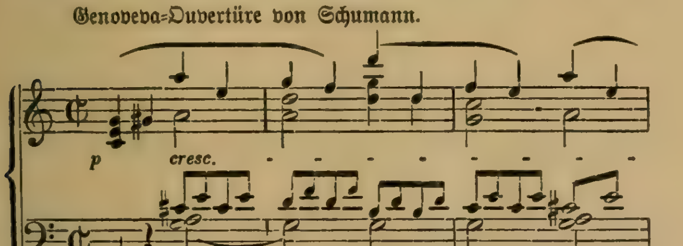
fp *fp*

Bläser.

fp *fp*

4) Ein aus dem piano hervorgehendes crescendo, welches durch eine Anzahl von Takten erst nach und nach zum forte oder fortissimo führt, darf nicht bereits in den ersten Takten so stark werden, daß eine weitere Steigerung unmöglich wird, sondern die Hauptsteigerung muß immer für die letzten Takte aufbewahrt werden.

Genoveva-Ouvertüre von Schumann.



Vorstehendes Beispiel würde nun vom Orchester gewöhnlich so gespielt werden, daß das crescendo folgendermaßen gezeichnet werden könnte:



während es sich so steigern müßte:



Ebenso ist es umgekehrt mit dem diminuendo aus dem forte oder fortissimo:



Pastoral-Sinfonie von Beethoven.

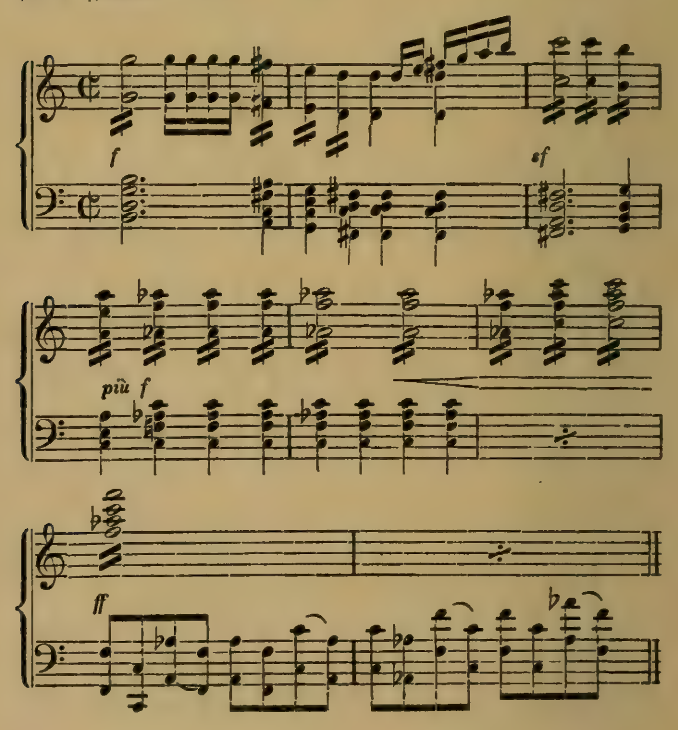
f

dim. - - - - - - dim. sempre

pp

5) Es ist ferner ein großer Übelstand bei fast allen Orchestern, daß das fortissimo gar nicht vom forte unterschieden wird.

Diesen Unterschied zu erzielen, sollte jeder Dirigent unablässig bemüht sein; mächtige Wirkungen können dadurch erzeugt werden. In nachstehendem Beispiel aus der C-moll-Sinfonie von Beethoven greifen viele Dirigenten zu dem Mittel, den Eintritt des più forte in ein piano umzuwandeln, welches durch ein crescendo dann wieder zum forte geht. Man halte bei solchen Stellen darauf, daß die Musiker nicht schon im forte ihre ganze Kraft verbrauchen, sondern sich noch so weit mäßigen, daß sie erst im ff mit voller Tonstärke spielen.



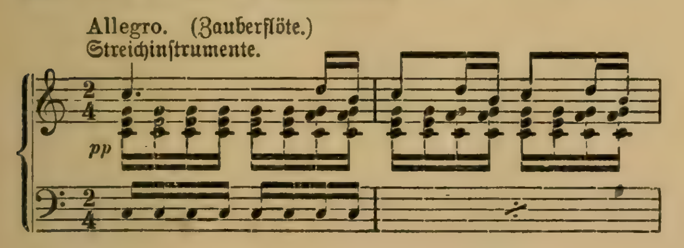
6) Es soll selbst das größte pianissimo auf den Streichinstrumenten noch klingen.

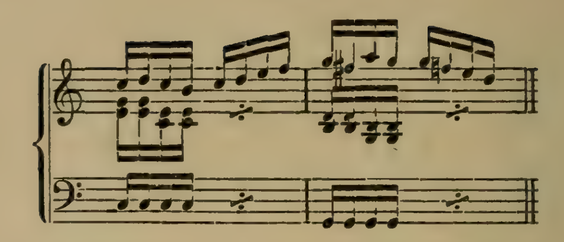
Dies wird dadurch erzielt, daß die Streicher in getragenen Stellen nicht gar zu ängstlich mit den Bogenstrichen umgehen, sondern auch im pp größere Striche nehmen und den Bogen weiter vom Stege ab, etwas über dem Griffbrett führen. Allerdings gehört hierzu eine sehr leichte ruhige Hand.

(Tristan und Isolde.)
Sehr ruhig. Streicher.

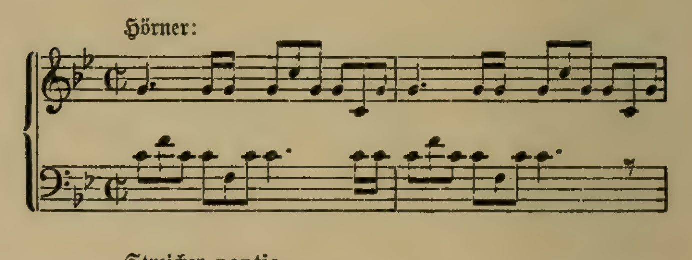
pp

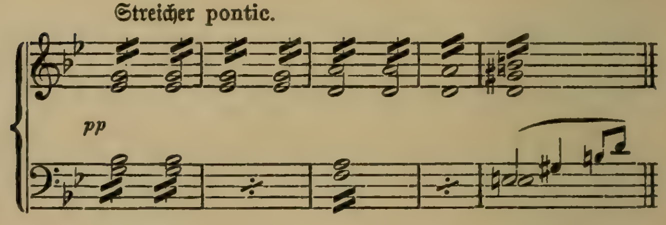
Schnelle Stricharten im pianissimo erfordern jedoch das Gegenteil: kleine, kurze Striche mit dem Handgelenk und elastischer Bogenführung.





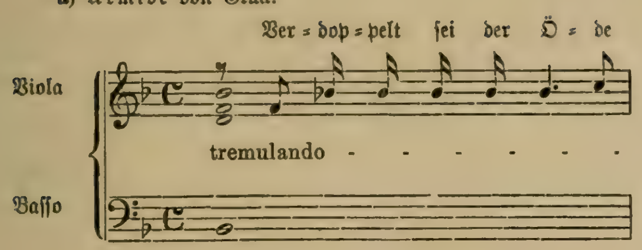
Das, besonders zu geheimnisvollen Wirkungen öfter angewendete ponticello muß ganz dicht am Steg und mit liegendem, in der oberen Hälfte zu führendem Bogen gespielt werden. Eine der schönsten Wirkungen wird damit im „Tristan“ erzielt:

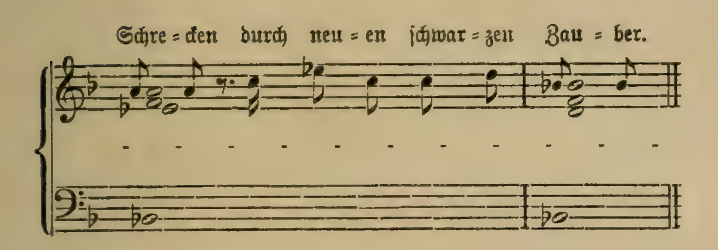




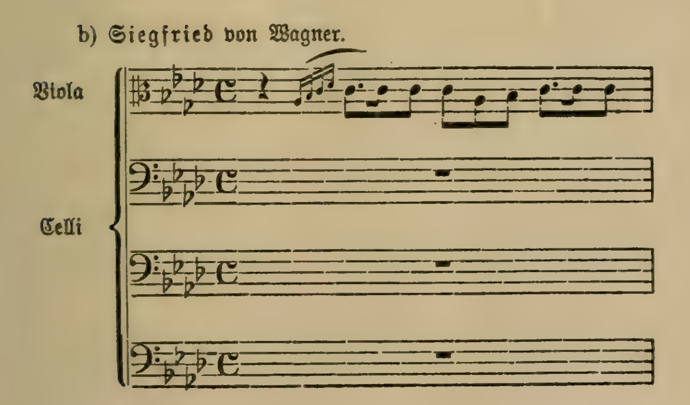
7) Das Tremolo der Streicher wird selten schnell genug ausgeführt, sondern klingt meist wie Zweiunddreißigstel resp. Sechzehntel. Die schönsten Wirkungen gehen hierdurch oft verloren. Auch dieses muß mit liegendem Bogen in der oberen Hälfte desselben gespielt werden und ist darauf zu achten, daß die Spieler nicht zu lange Striche nehmen und nur das Handgelenk dazu gebrauchen.

a) Armide von Gluck.





b) Siegfried von Wagner.





Es ließe sich wohl noch mehreres bemerken, doch sind mit vorstehendem die hauptsächlichsten Schwächen vieler Orchester angegeben.

Das Einstudieren eines Chorwerkes für Konzert oder Kirchen-Aufführungen.

Gewöhnlich hat man es hier mit Dilettanten zu tun, und es ist oft eine harte Aufgabe, mit diesen ein größeres Chorwerk einzuüben.

An einer großen Anzahl der Sangeslustigen fehlt es ja selten, namentlich nicht an Damen; jedoch ist ein großer Teil derselben oft gar nicht zu rechnen, da einmal manche gar keine Stimme zum Singen haben, und andere wieder so unmusikalisch sind, daß sie trotz guten Stimmmateriales als unbrauchbar und unzuverlässig betrachtet werden müssen, viele auch die Proben zu unregelmäßig besuchen. Ein Rest zuverlässiger Sänger wird jedoch wohl überall bleiben, und auf diese verläßt sich dann die ganze übrige Schar und auch der Dirigent.

Eigentlich müßte man alle stimmlosen und zu unmusikalischen Personen unbarmherzig zurückweisen, aber dies ist nicht in allen Fällen möglich, man hat auf mancherlei Rücksicht

zu nehmen; hat z. B. jemand einen Bruder oder eine Schwester, welche man nicht gern bei der Mitwirkung missen würde, so kann man auch ihn nicht von derselben ausschließen.

Da nun in den seltensten Fällen ein Chorwerk gleich vom Blatt gesungen werden kann, so verfahre man beim Einstudieren auf die Weise, daß man zuerst jede Stimme einzeln einübt, dann nehme man die Frauenstimmen zusammen, darauf die Männerstimmen. Je nachdem es die Stimmführung mit sich bringt, kombiniere man auch eine Frauen- und eine Männerstimme und gehe dann zur Gesamtübung über. Bevor man nun mit den einzelnen Stimmen übt, mache man auf Inhalt, Takt und Rhythmus aufmerksam und lasse den Text rhythmisch sprechen, wobei man auf eine reine dialektfreie Aussprache zu sehen hat. Dann achte man auf richtiges, ungezwungenes Atemholen und lasse die Zeichen zu demselben in die Chorstimmen eintragen. Zweckmäßig ist es auch, alle Takte mit Zahlen bezeichnen zu lassen, bevor die Übungen beginnen, damit jede gewünschte Wiederholung von den Sängern leicht zu finden ist. Bei Stellen, in denen eine Note mehrere Takte hindurch zu halten ist, lasse man, falls der Atem nicht ausreicht, abwechselnd atmen, damit nicht durch gleichzeitiges Absetzen eine Lücke entsteht. Besonders zu beobachten hat man ferner:

1) das auf Seite 38—42 betreffs der dynamischen Vortragszeichen Gesagte, dessen Ausführung hier natürlich in die Technik der Gesangskunst fällt, deren Kenntnis vom Dirigenten vorausgesetzt wird;

2) daß die Sänger nicht gegen das Notenblatt oder den Rücken des vor ihnen Stehenden singen;

3) daß man den Text auch beim Singen deutlich versteht;

4) daß die Sänger sich daran gewöhnen, selbständig zu pausieren, damit sie nicht ängstlich die Zeichen des Dirigenten erwarten, welche jedoch trotzdem bei jedem Einsatz gegeben werden müssen;

5) daß die Sänger abwechselnd in die Noten und nach dem Dirigenten sehen, und daß namentlich bei Anfängen und Abschlüssen alle Augen auf den letzteren gerichtet sind.

Das Einstudieren geschehe am Klavier und spiele man zunächst die einzuübenden Stimmen stark, fest im Rhythmus und mit harmonischer Unterlage. Die Nichtbeschäftigten halte man dazu an, ihre Stimmen nachzulesen, während mit einer anderen geübt wird, damit, wenn die Reihe an sie kommt, schon eine gewisse Vorbereitung zu merken ist. Sobald nun die Noten richtig gesungen werden, unterlasse man das Klavierspiel und nehme den Chor allein „a cappella“, wobei sehr darauf zu achten ist, daß das Singen nicht in Sinken übergeht, sondern reine Intonation bewahrt wird.

Das Einstudieren einer Oper.

Dieses zerfällt in drei Hauptabteilungen: Soli, Chor und Orchester. Von letzterem gilt das bei „Einstudierung eines Orchesterstückes“ Gesagte, nur hat der Dirigent im Theater selten die Zeit, dieses nachdrücklich zur Anwendung bringen zu können, und ist es um die Orchesterleistungen bei Opernaufführungen oft sehr traurig bestellt. Die Verantwortlichkeit und die Schuld hierfür trifft jedoch nicht immer den Dirigenten oder das Orchester. Es ließe sich hierüber manches sagen, doch gehört dies nicht hierher und müssen hier die bestehenden Verhältnisse in Betracht gezogen werden.

Man suche also in den nur für das Orchester bestimmten Proben mit möglichster Gewissenhaftigkeit, ohne jedoch pedantisch und langweilig zu werden, den Orchesterpart den Intentionen des Komponisten gemäß einzustudieren und achte namentlich auf die bei Gesangbegleitungen nötigen Modifikationen der dynamischen Vortragszeichen. Größte Anschmiegung des Orchesters an den Gesang ist bei der Oper nötig, ja das Orchester muß mit den Sängern wetteifern in schönem Singen. Da nun die Orchesterstimmen nicht den Inhalt der betreffenden Handlung anzeigen, so tut man gut, die Musiker vor den Gesamtproben mit den Hauptzügen derselben bekannt zu machen, namentlich da, wo der richtige Vortrag aus der Handlung hervorgeht.

Sind geschriebene Orchesterstimmen noch nicht benutzt worden, so ist es nötig, zunächst Korrektur-Proben abzuhalten, wobei sich auch oft noch Fehler in der Partitur finden,

Man halte streng darauf, daß die in der Probe entdeckten Fehler sofort von den Musikern korrigiert werden. Handelt es sich um größere Stellen, so lasse man diese anzeichnen und vom Notenschreiber nachkorrigieren.

Bei diesen Korrekturproben kann nun ein Dirigent zeigen, wie es mit dem musikalischen Gehör bei ihm bestellt ist, und ob er ein feines Unterscheidungsvermögen für die Klangfarben der einzelnen Instrumente besitzt. Daß es nun in dieser Beziehung bei manchen Dirigenten nicht besonders aussieht, beweisen die kaum glaublichen Fehler, welche mitunter in Stimmen entdeckt werden, die bereits viele Jahre gespielt sind, selbst in Opern wie Fidelio, Figaro usw. Unwillkürlich muß sich mancher Dirigent kopfschüttelnd fragen: Sollten dies deine (mitunter berühmten) Vorgänger wirklich nicht gehört haben?

Opern-Chor.

Die Aufgabe, die Chöre einer Oper einzustudieren, fällt gewöhnlich dem Chordirektor zu und hat derselbe, nachdem er sich mit dem Kapellmeister über die Tempi verständigt hat (außer Beachtung von vielem bei „Einstudieren eines Chorwerkes" Erwähntem), Sorge zu tragen, daß zunächst der Text für jede Chorstelle auswendig gelernt wird, da dann auch die Noten leichter behalten werden. Am Klavier (welches meistens im Chorsaal ein wahres Marterinstrument ist) spiele der Chordirektor nicht zu viele Noten, sondern lasse Harmonie und Rhythmus die Hauptsache sein. Auch mache er die Choristen mit der Handlung bekannt und präge ihnen ihre Stichworte, resp. Noten fest ein. Ferner halte er auf richtiges Pausieren, damit nicht nach jeder kleinen Pause der Choreinsatz einer einzelnen Stimme vom Zeichen des Dirigenten abhängt. Schließlich arbeite er hin auf die Veredlung des Chorklanges, welcher nirgends schlechter und gewöhnlicher ist als in den Theatern; namentlich ist ein schön klingendes piano etwas ganz Seltenes. Wo hört man z. B. im Fidelio, Gefangenenchor, nach der Stelle „Sprecht leise" die Wiederholung von „O welche Lust" usw. auch wirklich leise singen?

Ein strebsamer Chordirektor, welchem der Sinn und die Empfindung für das Schöne noch nicht verloren gegangen ist, kann also hier noch viel Gutes schaffen und lasse sich, trotzdem ihm seine Mühe selten oder oft gar nicht gedankt wird, auch nicht davon abhalten. Ein noch nicht abgestumpfter Kapellmeister wird solchem Chordirektor stets dankbar sein.

Das Studium der Solopartien einer Oper.

Dieses ist in der Hauptsache die Arbeit des die Oper leitenden Kapellmeisters. Wo noch Korrepetitoren zur Unterstützung herangezogen werden, sollten diese zuvor von den Intentionen des Kapellmeisters genau unterrichtet werden. Unter den Solisten hat man nun manchmal musikalische und leider meistens recht unmusikalische Sänger. Die ersteren lasse man, nachdem man die betreffenden Partien so durchgenommen hat, daß die Intentionen des Dirigenten von den Sängern erfaßt sind, so lange für sich studieren und ihre Aufgabe ihrer künstlerischen Individualität angemessen ausarbeiten, bis man die Soli zum Ensemble vereinigt.

Mit der anderen Kategorie hat man allerdings eine größere Arbeit, da heißt es, jede Note so lange am Klavier einzupauken, bis sie fest sitzt.

Indessen, manche Solisten, welche auf diese Weise ihre Partien lernen, sonst aber Intelligenz besitzen, behalten das Gelernte besser und sind fester in den Aufführungen als diejenigen, welche gut vom Blatt singen und ihre, ihnen auch manchmal unsympathischen Partien nur deshalb so oft studieren, weil sie auswendig gesungen werden müssen.

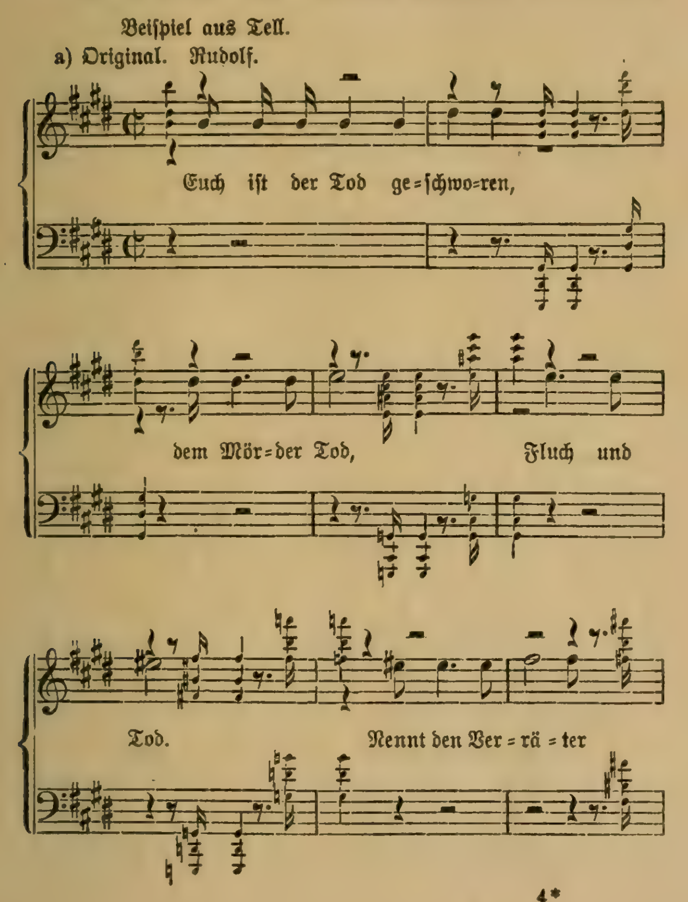
Der Kapellmeister beobachte beim Einzelstudium folgendes:

1) Man lasse die Sänger vorläufig nur markieren, d. h. mit halber Stimme singen, aber das Gehör desto mehr anstrengen. Hat dieses eine Nummer vollständig inne, so gehe man zum Vortrag über und feile daran so lange, bis der Sänger die richtige Wirkung erzielt, (soweit es seine Stimmmittel gestatten).

2) Manchmal kommt es vor, daß einem, sich sonst für die ihm zuerteilte Partie sehr gut qualifizierenden Sänger

einige Stellen zu hoch oder zu tief liegen. In solchem Falle mache der Kapellmeister selbst die nötigen Veränderungen im Stile der Komposition und überlasse dies nicht den Sängern, da dieselben doch selten genügend in den Geist des ganzen Werkes eingedrungen sind, selbst wenn sie das Verständnis für ihre Partien besitzen.

In der Praxis nennt man dieses verändern: punktieren.





3) Auch hier wolle man nicht Klaviervirtuos sein, sondern lege das Hauptgewicht beim Spielen auf richtige Harmonie und festen Rhythmus, denn von vielen Figuren und Läufen, die im Orchester zu spielen sind, hört der Sänger auf der Bühne später doch nichts. Etwas anderes ist es mit Zwischenspielen und wichtigen Motiven; hier soll man sogar die Sänger mit Einzelheiten der betreffenden Instrumentation bekannt machen, da die Kenntnis derselben oft eine Stütze beim Auswendigsingen ist.

4) Man gewöhne die Solisten ebenfalls an **selbständiges Pausieren**, gebe ihnen jedoch auch die Stichworte bestimmt an und singe von den, etwa kleine Pausen ausfüllenden Stimmen die wichtigste selbst.

5) **Sehr notwendig ist es, auf eine einheitliche, dialektfreie Textaussprache zu halten.** Diese trifft

man fast nirgends an und ist es auch sehr schwer eine solche vollkommen zu erzielen, da man an einem Theater oft Sachsen, Wiener, Böhmen, Norddeutsche usw. vereinigt findet. In Norddeutschland tritt namentlich die schlechte Vokalisation der Süddeutschen störend entgegen, wohingegen diese wieder den Vorzug haben die Konsonanten deutlicher und besser auszusprechen. Hier nur einige kleine Andeutungen: Das g kommt von den Süddeutschen, als gelind anschlagender Gaumenlaut mehr zur Geltung, als bei den Norddeutschen (namentlich Sachsen), welche mehr die Neigung haben dasselbe wie j in ja, oder ch in ich und ach auszusprechen.

Man hört gar oft im „Troubadour": „Siechen oder sterben" statt „siegen" usw. Oder in der „Zauberflöte": „In diesen heilchen Hallen." Auch in den „Hugenotten": „Und was jelungen ist, das sollst du gleich mir saren." Im letzten Worte „sagen" wird das g oft so ausgesprochen, daß es ein Mittelding von einem Gaumen-r und ch ist. In einem großen sächsischen Stadttheater konnte man früher den Kaspar immer sprechen hören: „Sieh noch einmal hin, damit du die Folchen deiner feichen Torheit erkennen lernst." Ein sehr bezeichnendes Beispiel bot daselbst eine sonst ganz vorzügliche Sängerin mit der Aussprache zweier Sätze in einer kleinen Oper: 1. „Daran glaube ich nicht." 2. „So tauget doch nicht dieses krieg'rische Wesen für mich." Diese Sätze hörte man nun folgendermaßen aussprechen: „Daran klaube ich nicht" und „So tauchet doch nicht dieses kriech'rische Wesen". Das g, welches hier in allen drei Wörtern als gelind anschlagender Gaumenlaut ausgesprochen werden soll, kam also zuerst als k, dann als Ach- schließlich als Ich-laut heraus und der Sinn des letzten Satzes wurde dadurch arg entstellt.

Zu verwundern ist dies nun nicht, wenn man bedenkt, daß ein am selben Ort lebender, berühmter Gesanglehrer von seinen Schülerinnen singen ließ: „O Vöchlein in den Zweichen", oder: „Ach, wenn du wärst mein eichen." Die Süddeutschen übertreiben jedoch auch oft in dieser Hinsicht und sprechen: Heilik, Könik, ewik, wenik, statt hier das g weich-

hauchend klingen zu lassen. Die Vokale werden von den Norddeutschen gern zu hell und zu breit, von den Süddeutschen dagegen zu dunkel und zu kurz (Voatter für Vater, Bürr für Bier, suchchen für suchen, Plann für Plan u. dergl. mehr) ausgesprochen. Die Diphthongen ei und eu werden ebenfalls schlecht behandelt. In Bremen, Hamburg, aber namentlich in Hannover und Braunschweig wird das a fast wie ä gesprochen (die Dämen sind dä) und in beiden zuerst genannten Städten das **u** wie **o** und **i** wie **e**. (O, dieser Fechtendoft, diese hemmlische Loft.)

Beim Singen tritt ja nun diese unreine Aussprache nicht so grell hervor wie beim Sprechen, auch sollten ja eigentlich alle Sänger während ihres Studiums sich eine reine Aussprache aneignen; wo jedoch, wie am Theater, dieselben aus allen Himmelsgegenden zusammenkommen, ist es Pflicht des Kapellmeisters, auf eine einheitliche, dialektfreie Aussprache beim Gesang zu halten. Namentlich ist dies für die Wagnerschen Dramen unerläßlich notwendig. Es wird manchem vielleicht befremdlich erscheinen, was alles von den Kapellmeistern verlangt wird, doch jedenfalls nur aus dem Grunde, weil es so selten ist, daß dieselben diesem Verlangen auch wirklich entsprechen können. Hauptsächlich ist bei manchem österreichischen Kapellmeister, welcher den ganzen Tag über wienerisch plauschelt, sehr wenig Verständnis für die reine hochdeutsche Sprache zu finden.

6) In italienischen und französischen Opern begegnet man oft den schauerlichsten deutschen Text-Übersetzungen, die von Leuten gemacht sind, welche sich dabei gar nicht um die musikalische Komposition kümmern, dieselbe wohl nicht einmal kennen. Auch begehen wieder andere, welche die Übersetzungen den Singstimmen unterlegen, die gröbsten Sünden gegen die Deklamation.

Folgende Beispiele aus „Aida" von Verdi geben davon nur eine kleine Probe:



mit Wut = ge = bär = de.

b) Radames.

Wenn ich zu dir A = i = da dann heim mit Lorbeern

keh = re und sag: ich kämpft für

dich dein ist die Eh = re

c) Aida.

Die Skla=vin wie ein Strahl — der Sonn' er=wärm=te

d)

Kann froh — ich wie = der wer = den

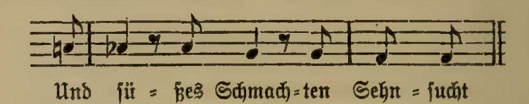
so fern der Hei = mat Er = den

Aber auch in Mozartschen Opern findet man viele ähnliche Stellen:

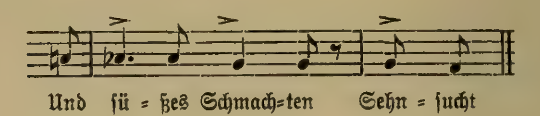
Figaros Hochzeit.



In der deutschen Übersetzung dieses Beispieles müssen nun, wenn man nichts an der Singstimme ändern will, die Silben unnatürlich auseinandergetrennt werden:



Es würde nun hier natürlicher klingen, auch günstiger für die Atemholung sein, wenn man die Singstimme auf folgende Weise änderte:



Diese Veränderung zu machen, scheuen sich jedoch viele Dirigenten aus Furcht, man möchte ihnen Pietätlosigkeit gegen den Komponisten vorwerfen. Da nun diese deutsche Übersetzung sich allgemein eingebürgert hat und wohl überall gebräuchlich ist, so wäre es wahrlich keine Sünde die Singstimme derselben anzupassen, zumal Mozart selbst gar kein so großer Pedant gewesen sein kann. Auch neuere Übersetzungen der Secco=Rezitative im „Don Juan" weisen viele recht ungeschickte und geschmacklose Wendungen auf, z. B.:



statt: Dem Freund Masetto sagt' ich tausend schöne Dinge, um ihn von seiner Eifersucht zu heilen.

In dem ersten Beispiel aus „Aïda" weist die Führung der Singstimme in den ersten drei Noten auf einen Amphibrachys (eine schwere zwischen zwei leichten Silben) hin. Da nun aber die Hauptbetonung dem Sinne nach nicht auf dem Hilfsverbum „hat", (welches hier auf dem schweren Takt=

teil liegt) sondern auf dem Adverbium „aufs neue“ (hier auf einem leichten Taktteil befindlich) liegen muß, so kann man diesen Text dem Rhythmus der Singstimme besser anpassen, indem man singen läßt: „Es hat aufs neu' zum Kampf.“ Die drei letzten Triolen-Noten des zweiten Taktes erfordern einen Tribrachys (drei leichte Silben), während der Übersetzer ihnen einen Amphibrachys untergelegt hat, und tut man hier besser durch Veränderung der Singstimme eine Übereinstimmung mit dem Text zu erzielen und zwar auf die Weise, daß man die Noten folgendermaßen stellt:



Ebenso läßt sich im Beispiel b leicht eine richtige Deklamation herstellen, indem man das Wort „und“ im dritten Takt ein Achtel früher setzt und das Wort „sag“ an seine Stelle nimmt, sowie im vierten Takt aus der Sechzehntelnote es über „dein“ ein betontes Viertel macht. Im Beispiel c verschiebe man die Worte in folgender Weise:



Im letzten Beispiel nehme man das Wort „so“ wieder als Auftakt und gebe dem „fern“ denselben Wert, welchen das „froh“ im ersten Takt hat.

Der Dirigent versäume nicht bei Einstudierung eines neuen nicht deutschen Werkes, vor den Klavierproben die Textübersetzungen zu prüfen und eventuell Änderungen zu treffen im Text oder in den Singstimmen.

Sind nun alle Partien einzeln so weit einstudiert, daß Noten und Text richtig gesungen werden, so halte man Ensemble-Proben für alle Solisten ab, lege hierbei viel Gewicht auf feine Nüancierung, lasse keine Stimme, namentlich

nicht den Tenor, unmotiviert aus dem Ensemble hervortreten und studiere so lange, bis alles fast auswendig sitzt.

Nun vereinige man die Soli und den Chor zu Proben, nehme zuerst alle Szenen, in denen der Chor beschäftigt ist, durch, und repetiere dann, nachdem der Chor entlassen ist, die noch auszufeilenden Solostellen. Ist es nun ein besonders schwieriges Werk, so halte man jetzt sogenannte Sitzproben mit Orchester im Theaterraum ab, d. h. die Sänger singen ihre Partien, nachdem sie sich in den Vordergrund der Bühne plaziert haben, um die Instrumentierung kennen zu lernen, und sich an dieselbe zu gewöhnen. Ist dies auch geschehen, so folgen die Arrangierproben mit Klavier auf der Bühne. Diese sind, namentlich in Spielopern, von größter Wichtigkeit, denn die Aufmerksamkeit ist nun eine geteilte und stellen sich oft durch die szenischen Erfordernisse, durch besonders lebhaftes Spiel usw. da der korrekten musikalischen Ausführung, namentlich in Ensemblesätzen, Schwierigkeiten entgegen, wo bisher alles glatt und präzis gegangen ist.

Bei diesen Proben ist es immer zweckmäßig, wenn der Dirigent sich am Klavier vertreten läßt und aus der Partitur dirigiert, allerdings muß dann das Instrument so gestellt sein, daß der Spieler ihn sehen kann.

Sind Chöre oder instrumentale Sätze hinter der Szene auszuführen, so muß dies unter Leitung des Chordirektors, eventuell des Bühnenmusikdirektors geschehen, welche sich bei komplizierten Stellen durch elektrische Taktzeiger mit dem Dirigenten nach vorher geschehener Verabredung in Verbindung setzen. Dies macht sich auch oft nötig, wenn die Orgel gebraucht wird.

Ist nun vom Regisseur der Oper alles das szenische Arrangement Betreffende geordnet, geht in Spielopern der Dialog fließend, so schreite man zu den Theaterproben für alle Soli, Chor und Orchester.

Je besser nun alles, auch das Orchester, vorbereitet ist, desto leichter wird dem Dirigenten die Arbeit werden und desto sicherer kann er nun das Ganze im Auge haben und beherrschen. Ein unbedingtes Beherrschen des ganzen, großen

Apparates ist eine Notwendigkeit für den Opernkapellmeister, er muß Augen und Ohren überall haben, die Zeichen sicher geben und keinen Fehler unbemerkt vorübergehen lassen. Hierbei ist es jedoch nicht immer nötig, zu unterbrechen, sondern, wo es darauf ankommt eine Szene oder Nummer fließend durchzuprobieren, mache man nachher auf die Fehler aufmerksam und wiederhole eventuell die betreffenden Stellen. Bei großen, schwierigen Opern von langer Zeitdauer ist es, um das Personal nicht zu ermüden, ratsam, in diesen Proben nur ein oder zwei Akte, und diese desto gründlicher, zu studieren, jedoch in der letzten Probe vor der Aufführung, der sogenannten Generalprobe nehme man das ganze Werk ohne Unterbrechung durch, wenn auch noch kleine Fehler vorkommen sollten. Sehr wichtig ist in der Oper:

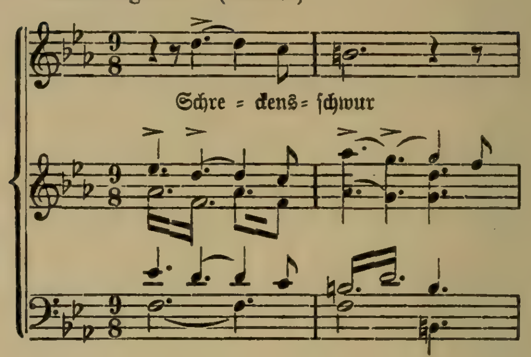
Das Zeichengeben.

Es soll dies, im ganzen genommen, so geschehen, daß die Zuhörer nicht darauf aufmerksam werden, doch läßt sich dies nicht immer durchführen. Man ist oft genötigt den Arm ausnahmsweise hoch zu heben, damit die hinten Stehenden den Taktstock sehen, z. B. im zweiten Akt des Lohengrin bei den Einsätzen der Königstrompeter, falls diese nicht erhöht stehen.

Bei den Zeichen für die Solisten kommt es viel auf diese selbst an, der eine hat nur einen leichten Wink nötig, der andere gebraucht eine auffallendere Bewegung zum Einsatz. Dem Chor gebe man alle Einsätze sehr deutlich an, im Orchester die wichtigsten derselben, hauptsächlich den oft lange pausierenden Instrumenten, wie Harfe, Blech und Schlagzeug.

Beim Zeichengeben in der Oper und bei Vokal-Konzert-Aufführungen markiere man nicht, wie es Orchester-Konzertdirigenten zu tun pflegen, den Taktteil vor dem Einsatz mehr wie diesen selbst, sondern gebe, nachdem man die Betreffenden vorher ansieht, mit einer deutlichen vorbereitenden Bewegung das Zeichen bestimmt auf die Note des Einsatzes.

Beispiel:
Molto agitato. (Oberon.)





Im vorstehenden Beispiel gibt man also das erste Zeichen direkt auf den zweiten Taktteil, das vierte Achtel, während im dritten Takt die aufwärtsführende Bewegung des Taktstockes nach dem ersten Niederschlag das Zeichen zum Einsatz gibt. Bei folgendem Beispiel gibt man durch scharfes Markieren des zweiten Viertels nach den Solisten hin, dieses als Einsatz-Zeichen:



Der Blick des Dirigenten muß hierbei ebenfalls wirken, nur darf, wie schon gesagt, der Ausdruck der Mienen nicht zur Grimasse ausarten. Nötig ist es für den Dirigenten immer, die Stellungen der Sänger auf der Bühne zu wissen, damit er nicht etwa bei schnell hintereinander folgenden Einsätzen die Zeichen, resp. die Personen verwechselt. Schließlich sehe er darauf, daß die Sänger sich daran gewöhnen seine Zeichen zu verstehen, auch wenn sie ihn nicht direkt ansehen, denn es ist sehr störend, wirkt auch mitunter komisch, wenn die Sänger vor jedem Einsatz den Dirigenten ängstlich anstarren, als wollten sie ihn mit den Augen verschlingen.

Das Dirigieren der Rezitative.

Dieses bereitet manchem Dirigenten Schwierigkeiten, doch ist es, denkt man sich nur ordentlich hinein, gar nicht so schwierig. Ein Haupterfordernis ist es, daß der Dirigent den Wortlaut und Tonfall der Rezitative genau kennt und nicht nötig hat, dieselben ängstlich in der Partitur zu verfolgen. Bei manchen, namentlich französischen und italienischen Opern kann jedoch nicht selten ein Kapellmeister in Verlegenheit gesetzt werden durch die verschiedenartigsten Texte, welche die Sänger benutzen und muß er in solchem Falle den Tonfall der Stimme beachten, sich überhaupt auf sein

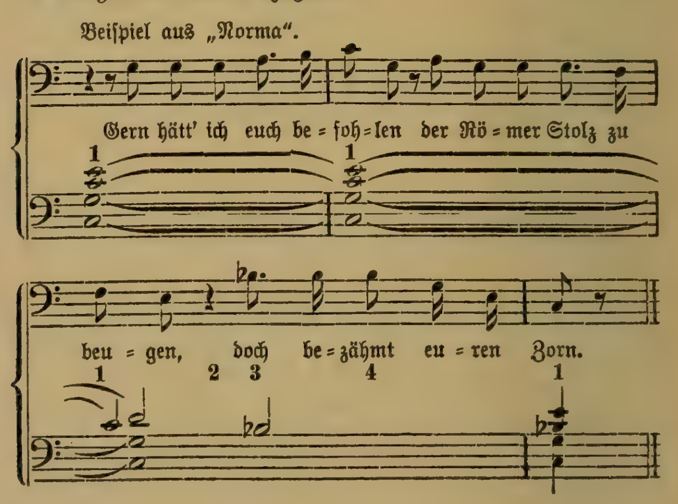
musikalisches Gefühl, man möchte es hier Instinkt nennen, verlassen. Wichtig ist es auch, daß man beim Taktieren den Hauptakzent auf die, das Rezitativ begleitenden Akkorde legt und den vorausgehenden Taktteil nur als vorbereitende Bewegung angibt. Würde man in nachstehendem Beispiel das erste Viertel so scharf angeben wie das zweite, so würde sich mancher im Orchester dadurch verführen lassen ein Viertel zu früh einzusetzen:

Komm sin = ge uns ein Lied zum Zeit=ver=treib

f

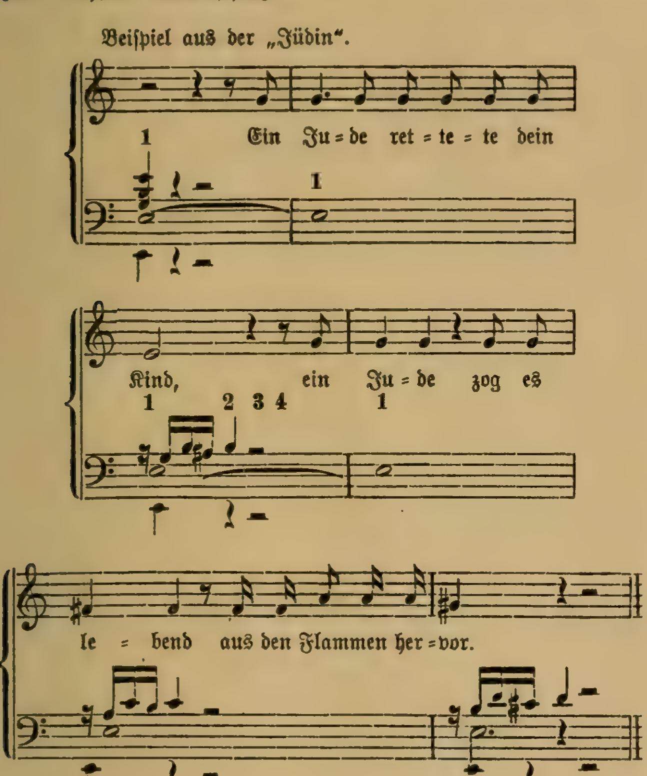
Bei ganzen Taktnoten oder Pausen schlage man nur immer auf eins herunter, hat jedoch ein einzelnes Instrument innerhalb des Taktes den Ton zu wechseln, so hat man auch die übrigen Taktteile anzugeben:

Beispiel aus „Norma".



Auch wo außer den ganzen Taktnoten abwechselnd einzelne Viertel oder kleine Figuren vorkommen, gebe man nur die diesbezüglichen Taktteile an und warte dann bis zum nächsten Niederschlag.

Beispiel aus der „Jüdin“.



Bei Rezitativen, welche nur vom Streichorchester begleitet werden, z. B. Rezitativ zwischen Fluth und Falstaff in den „lustigen Weibern“, oder Seccorezitative in „Don Juan“ hat man gar nicht nötig, die ganzen Taktpausen zu markieren, nur da, wo auch die Bläser dazwischen beschäftigt

sind, muß man es tun, damit die letzteren ihre Pausen richtig zählen können. Die Komponisten könnten es dem Dirigenten und dem Orchester oft viel leichter machen, wenn sie nicht die Rezitative in Takte einzwängen wollten, sondern vielleicht nur durch eine Pause mit Fermate in den Orchesterstimmen andeuten, daß die Spieler erst wieder auf das Zeichen des Dirigenten einsetzen, oder, wo ein gehaltener Akkord das Rezitativ mehrere Takte hindurch begleitet, denselben als ganze Taktnote mit Fermate notieren. Es käme viel mehr Ruhe in solche Stellen, bei denen der Dirigent jetzt immer jeden Takt angeben muß und sehr oft, wenn die Sänger eilen und ihre Pausen gar nicht beachten, dies mit großer Hast tun muß, damit nur ja alle Takte richtig abgezählt werden.



b) Raoul.



Im ersten Beispiel hätte ein Takt mit Fermate vollständig genügt, denn die Taktstriche haben gar keinen Zweck und im zweiten hätten die zwei Takte Pausen auch fortbleiben und durch eine Fermate über die drei viertel Pausen des zweiten Taktes ersetzt werden können, denn die Stelle wird doch fast nie so, wie sie dasteht, gesungen.

Das Dirigieren der Ballettmusiken.

Kommen in der Oper Balletts vor, so ist es nötig, daß der Kapellmeister den Ballettmeister über die Tempi unterrichtet, wonach letzterer seine Anordnungen zu treffen hat. Beim Dirigieren achte der Kapellmeister auf die Bewegungen der Tänzer, mäßige das Tempo, soweit er es in musikalischer Beziehung verantworten kann, bei schwierig auszuführenden Bewegungen, wie hohe Sprünge, schnelle Drehungen usw. und sehe darauf, daß die guten Taktteile präzis mit den entsprechenden Tanzbewegungen zusammenkommen.

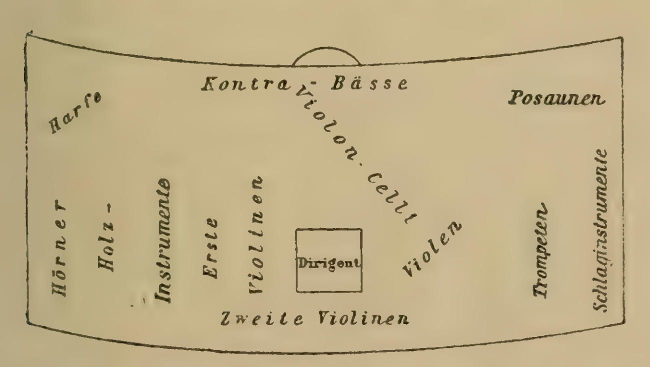
Platz des Dirigenten und Aufstellung des Personals.

Im Konzert sowie in der Oper wähle der Dirigent seinen Platz so, daß er alle Ausführenden übersehen und jeder von diesen ihn sehen kann. Gänzlich zu verwerfen ist die Gewohnheit mancher Konzertdirigenten, dem Orchester den Rücken zuzuwenden und mit dem Gesicht nach dem Publikum hin zu dirigieren, womöglich mit diesem zu kokettieren, wie es namentlich viele Militärmusikmeister oder Promenadenkonzertdirigenten zu tun pflegen. Betreffs der Aufstellung des Orchesters ist es immer vorteilhaft, um den Dirigenten die Streichinstrumente zu placieren, an welche sich dann an den Seiten, im Konzert auch hinten, die Bläser anschließen. Eine Trennung der letzteren läßt sich nun im Theater schwer vermeiden. Gewöhnlich sitzen die Holzbläser und Hornisten zusammen hinter den ersten Violinisten links vom Dirigenten, die übrigen Bläser und das Schlagzeug auf der rechten Seite hinter den Violen und Violoncells. Es entstehen hierdurch leicht Schwankungen zwischen den Hornisten und den übrigen Blechbläsern, wenn diese in der Instrumentation verbunden sind. Gewöhnlich haben die Trompeter eine Neigung zum Schleppen, woran jedoch oft nur zu spätes Atemnehmen schuld ist. Man halte darauf, daß dieses früh genug geschieht und die Instrumente nicht erst kurz vor dem Einsatz in die Höhe genommen werden. Letzteres gilt ebenfalls für die Streicher. In manchen Werken ist es nötig, für einzelne Stellen einem Bläser einen anderen Platz anzuweisen, z. B. im „Freischütz" zu Anfang des dritten Aktes. Hier lasse man den Baßposaunisten seine Stimme an der Seite, an welcher die Hornisten sitzen, blasen.

Hat man im Konzert noch den Chor zu placieren, so schiebe man das Orchester keilförmig zwischen die Chormassen und nehme von den Streichern je ein, eventuell zwei Pulte nach vorn. Die übrigen Streicher lasse man zu beiden Seiten dahinter folgen, so daß die Holzbläser zwischen diese kommen, worauf sich dann die Blechbläser und das Schlagzeug hinten anschließen.

Blechinstrumente Schlagzeug.
Holzbläser
Streicher
Streicher
Tenor
Bass
Cello Bass Viola
1 Viol. 2. Viol.
Sopran
Alt
Solisten
Dirigent
Solisten

In der Oper wähle der Dirigent seinen Platz so, daß er nur eine Pultreihe hinter sich hat und auf diese Weise fast das ganze Orchester übersehen kann.



Auch ist die Placierung des Dirigentenpultes dicht am

Zuhörerraum zu empfehlen, da man dann das ganze Orchester vor sich hat.

Nur in kleinen Theatern oder bei einem häufig wechselnden, im Ensemble vielleicht unsicheren Sängerpersonal tut der Dirigent besser, seinen Platz dicht an der Bühne zu nehmen, um bei vorkommenden Gedächtnisfehlern in der Aufführung möglichst nachhelfen zu können. In großen Theatern hat die Placierung des Dirigenten in die Mitte des Orchesters, oder noch näher ans Parkett allerdings den Nachteil, daß er sich in den Proben schwer mit den Sängern verständigen kann, wenn es irgend etwas zu besprechen gibt, namentlich wenn er einen derselben auf einen Fehler aufmerksam machen will und dies, was in manchen Fällen gerechtfertigt ist, nicht jeden hören lassen will. Um diesen Übelstand zu beseitigen, sollte in großen Theatern eine Art Fernsprechverbindung zwischen Dirigent und einem Platze hinter den Kulissen bestehen. Die Tieflegung des Orchesters, ohne dasselbe, wenigstens halb, zu verdecken, ist durchaus nicht ratsam, da sich viele Nachteile dabei herausstellen. Die Aufstellung des Chores in der Oper richtet sich nach der dramatischen Handlung und ist Sache des Regisseurs; nur gebe man darauf acht, daß die zusammengehörenden Stimmen nicht unnötig voneinander getrennt werden. Was die Stellung und Beweglichkeit des Chores in einzelnen Fällen anbetrifft, so liegt hierin bei den meisten Operntheatern noch vieles im Argen. Man kann noch heute vielfach sehen, daß im zweiten Akt des „Lohengrin", wo die Edelknaben den Rittern und dem Volke zurufen: „Macht Platz für Elsa von Brabant", die Bühne eigentlich ganz leer ist, nur der Chor im Hintergrunde wie eine Schafherde zusammengedrängt dasteht. Auch im „Fidelio" bei der Ankunft des Ministers begegnet man oft einer richtigen Parade-Aufstellung des Chores, rechts die Männer, links die Frauen in Reih' und Glied. Ein intelligenter Kapellmeister sollte bei solchen Übelständen energisch auf Abhilfe dringen. Wo jedoch die obersten Bühnenleiter selbst gar kein Verständnis für solche Dinge haben, ist es eine vergebliche und sehr undankbare Aufgabe, irgend welche Besserungen erzielen zu wollen, zumal das Publikum mit

einer wahrhaft rührenden Engelsgeduld alle Unsinnigkeiten in der Oper hinnimmt und die Kritik höchst selten von solchen Sachen Notiz nimmt.

Verhalten des Dirigenten bei Aufführungen.

Der Dirigent hat zunächst die möglichste Ruhe bei sich selbst zu beobachten, denn sie überträgt sich auf alle Mitwirkenden. Ist ein Dirigent nervös, unruhig, so leidet darunter die ganze Aufführung, und manche Fehler, im Orchester wie auf der Bühne, passieren nur aus dem Grunde, weil die Künstler von der Unruhe des Dirigenten gewissermaßen angesteckt sind. Kommt ein Fehler irgendwo vor, so beachte man denselben, wenn er nicht mehr zu korrigieren ist, scheinbar gar nicht. In den meisten Fällen wird er auch dann nicht vom Publikum wahrgenommen. Auch halte man den Sängern die Fehler nicht in der Zwischenpause vor, sondern bedenke, daß sie bis zum Schluß ihrer Partie ihre ganze Ruhe bewahren müssen, vermeide also alles, was sie in irgend welche Erregung bringen könnte. Der Dirigent soll jedoch auch nicht apathisch, phlegmatisch sein, sondern im Gegenteil bei aller Ruhe *frisch, energisch, anfeuernd* seines Amtes walten. Selbst bei Werken, die ihm als guten Musiker unsympathisch sein müssen, tue er seine Pflicht, denn sowie das Personal merkt, daß der Dirigent keine Lust hat, so wird bald alles, namentlich das Orchester nachlässig, und die Aufführung wird langweilig für die Ausführenden, sowie für das Publikum. In der Spieloper läßt sich mancher Dirigent leicht verleiten, während des Dialogs Unterhaltungen mit den ihm zunächst sitzenden Musikern zu pflegen oder sich nach dem Publikum umzuschauen. Es macht dies nun auf die der Handlung mit Teilnahme folgenden Zuhörer einen störenden Eindruck, weshalb man es möglichst vermeiden soll. Der Dirigent halte darauf, daß auch in einer Opernaufführung die Sänger ihn öfter, ohne daß es auffällig wird, ansehen, hauptsächlich bei Ensembles, Fermaten, oder Einsätzen nach solchen. Auch für den Fall des zu tief oder zu hoch Singens ist eine Verständigung in der Aufführung nötig. Man verabrede daher gewisse, vom

Publikum unbemerkbare Zeichen, nur nicht das viel beliebte Finger in die Höhe heben und womöglich nach aufwärts weisen, was denn doch zu auffällig ist.

Alles Aufschlagen mit dem Taktstock oder das rohe Fußstampfen muß natürlich während einer Aufführung vermieden werden. Da nun aber ersteres dem ruhigsten Dirigenten doch zuweilen passieren kann, so ist es zweckmäßig, die obere Kante des Pultes mit einem Lederpolster versehen zu lassen, damit der Schlag wenigstens gedämpft wird.

Wo der Dirigent die Zeichen zum Aufziehen und Fallenlassen des Vorhanges gibt, muß dies in Übereinstimmung mit der Regie geschehen, damit man nicht etwa, wie dies schon an manchem Theater vorgekommen ist, die nicht in der Szene beschäftigten Mitglieder nach beiden Seiten abstürzen sieht, sondern beim Aufzug auf der Bühne alles in Ordnung ist. Beim Fallen des Vorhanges hat der Dirigent darauf zu achten, daß derselbe nicht später unten ist, als die Musik ihr Ende erreicht hat. Sollte sich dies dennoch einmal verzögern, so suche man durch breiteres Tempo oder langes Halten der letzten Note den Schluß bis zum vollständigen Fallen des Vorhanges hinzuzögern, denn es macht einen schlechten Eindruck, wenn die Musik aufhört, die Orchestermitglieder womöglich bereits das Orchester verlassen und der Vorhang noch aus halber Höhe herunterschwebt.

Vor Beginn einer Aufführung lasse man durch den Konzertmeister für reines Einstimmen sämtlicher Instrumente sorgen. Dieses geschehe jedoch nicht nach einem Blasinstrument (wie gewöhnlich der Oboe), sondern nach einer Stimmgabel, und empfiehlt es sich mehrere derselben im Orchester zu verteilen, einige an die Streicher, einige an die Bläser. In manchen Orchestern wird nach einer großen elektrischen Stimmgabel eingestimmt.

Die Musiker gewöhne man daran, daß sie 15 Minuten vor Anfang des Konzertes oder der Oper an Ort und Stelle sind, damit die Instrumente nachgesehen, etwa zersprungene Saiten aufgezogen werden und einige Minuten vor Beginn eingestimmt ist, so daß nach dieser Zeit die größte Ruhe im Orchester herrscht. Alles Präludieren muß unterbleiben, die

Bläser können ihre Instrumente durch Hineinhauchen erwärmen, sollte dies nötig sein. Ferner sehe man darauf, daß die Streicher das Auf- und Absetzen der Dämpfer möglichst geräuschlos vornehmen.

Es ist überhaupt verwunderlich, daß in besseren Orchestern nicht bereits für alle Streicher (wenigstens Geiger) der am Instrument befestigte Dämpfer eingeführt ist. Statt daß man sich aber diese geringe Ausgabe macht, bleibt alles beim alten, und man läßt es ruhig weiterklappern. Es scheint, daß letzteres beim Handwerk nicht entbehrt werden kann.

Der beste, handlichste Dämpfer, den ich kenne, ist der vom königl. Kammermusiker Carl Kröfel in Berlin erfundene und von diesem zu beziehende, sowohl für Violinen, als auch für die übrigen Streichinstrumente.

III. Abschnitt.

Der Dirigent in seinem Verhalten gegen Vorgesetzte, Untergebene usw.

Dirigent und Direktor, resp. Intendant.

Steht man zum Zweck eines Engagements an einem Kunstinstitut mit der Direktion desselben in Verbindung, so orientiere man sich genau über alle Verhältnisse, namentlich über alles, was die in Rede stehende Stellung anbetrifft. Sind nun irgend welche besonderen künstlerischen oder materiellen Punkte verabredet, welche nicht für gewöhnlich in den Kontrakten oder Dienstverträgen enthalten sind, so sehe man darauf, daß diese Vereinbarungen in den Vertrag nachgetragen werden, ehe man diesen unterschreibt. Auf mündliche Versprechungen gehe man nie ein, denn es können Zeiten eintreten, wo das betreffende Direktorium gezwungen ist, nur das schriftlich Abgemachte anzuerkennen, oder es kann ein Wechsel in der obersten Leitung eintreten u. dgl. mehr. Von dem Tage an, wo das kontraktlich stipulierte dienstliche Verhältnis in Kraft tritt, widme man sich ganz den Interessen des Institutes, an dem man wirkt. Gleich zu Anfang viele Neuerungen unaufgefordert einführen zu wollen, ist nicht ratsam. Stellen sich nach irgend einer Seite hin große Mißstände in künstlerischer Beziehung heraus, für deren Bestehenbleiben das Publikum und die Kritik den Kapellmeister verantwortlich machen können, so stelle man solches dem Direktor oder Intendanten vor. Findet derselbe sich nicht bewogen, oder nicht imstande, Abhilfe eintreten zu lassen, so verwahre man sich gegen jede Verantwortlichkeit, suche jedoch in den bestehenden Verhältnissen und mit den zu Gebote stehenden Kräften das bestmöglichste zu leisten. Wird man von der obersten Leitung in künstlerischen Fragen zu Rate gezogen, so spreche man seine

Ansicht überzeugungsgetreu nach bestem Wissen und ohne Rücksicht auf Persönlichkeiten aus. Merkt der Kapellmeister, daß die Direktion ihm gegenüber zurückhaltend in künstlerischen. das Institut betreffenden Dingen ist, oder daß sie einem anderen mehr Vertrauen schenkt, so verhalte er sich in solchen Angelegenheiten, in denen er nicht gefragt wird, ganz passiv, es müßte denn seine spezielle Tätigkeit betreffen.

Auch behellige man den Direktor oder Intendanten nicht mit Kleinigkeiten, welche im Dienst vorkommen, sondern suche, soweit es tunlich, selbst Ordnung und Disziplin innerhalb seines Wirkungskreises zu halten. Über dienstliche Gespräche mit der Direktion schweige man gegen andere, wie überhaupt Vorkommnisse persönlicher oder künstlerischer Natur innerhalb des Kunstinstitutes nicht über die Grenzen desselben hinausgetragen werden sollen.

Dirigent und Orchestermusiker.

In seinem Verhältnis zu den ihm unterstehenden Musikern soll der Dirigent diesen ebenso Achtung und Höflichkeit erweisen, wie sie ihm entgegengebracht wird, oder wie er sie verlangt. Im Dienst trete er bestimmt, wo es sein muß, streng auf, doch immer als gebildeter Mann und suche sich nicht allein Respekt, sondern auch die Liebe seiner Orchestermitglieder zu verschaffen. Ein routiniertes, ohnehin schon viel angestrengtes Orchester soll man nicht durch überflüssige Proben schlaff und unwillig machen, sondern (von der Oper zu reden) es mit solchen Proben, die man am Klavier abmachen kann, verschonen.

Der Kapellmeister sei auch, wenn es irgend angeht und die Betreffenden sonst ihre volle Pflicht tun, nicht gar zu ungefällig, wenn es sich um ein Urlaubsgesuch eines der Solisten des Orchesters zur Mitwirkung in einer auswärtigen künstlerischen Aufführung handelt. Er bedenke, daß sich dadurch die Musiker immer mehr auf ihren Instrumenten vervollkommnen, sich gewisse Feinheiten in bezug auf Technik und Vortrag erwerben oder erhalten, welche dem Orchesterspiel wieder zugute kommen und daß solche Mitglieder dann

mit desto größerer Frische wieder ihren Dienst versehen, nachdem sie, wenn auch nur kurze Zeit, den Alltäglichkeiten desselben entrückt sind. Er bevorzuge jedoch auch kein Orchestermitglied in auffallender Weise und halte hauptsächlich jegliche Zuträgerei von sich fern.

Solchen Musikern, welche gelegentlich eines Dirigentenwechsels sich bei dem neuen Kapellmeister dadurch insinuieren wollen, daß sie seinen Vorgänger schlecht zu machen suchen, ist nicht zu trauen; man bedenke, daß dieselben das gleiche tun, falls man die Stellung wieder verläßt. Wie fast bei allen Vereinigungen vieler Personen findet man auch im Orchester gute und schlechte Charaktere. Die gefährlichsten der letzteren sind jedoch solche, die sich in scheinbar devotester Weise herandrängen, um dem Dirigenten schöne Worte über seine Leistungen zu sagen. Diese, hauptsächlich an Hoftheatern vorkommende Spezies, halte man sich soweit wie möglich vom Leibe, wenn man nicht schlimme Erfahrungen machen will. Diejenigen, welche ruhig ihre Pflicht tun, höflich, aber das Gegenteil von aufdringlich sind, kann man auch im allgemeinen für die ehrlichsten halten.

Nach Aufführungen, zu deren gutem Gelingen die Orchesterleistung wesentlich beigetragen hat, oder bei Gelegenheiten, in denen sich einzelne Musiker durch besonders künstlerisch ausgeführte Solostellen hervorgetan haben, versäume man nicht ein Wort der Anerkennung und Zufriedenheit zu sagen.

Ebenfalls nehme man bei hervorragenden Gelegenheiten den Beifall des Publikums nach einer orchestralen Leistung nicht für sich allein in Anspruch, sondern lasse auch dem Orchester den ihm gebührenden Anteil zukommen.

Bei Nachlässigkeiten im Dienst rüge man die betreffenden Musiker zunächst unter vier Augen, bei Wiederholungsfällen wende man sich in Gegenwart des ganzen Orchesters an das Ehr- und Pflichtgefühl der nachlässigen Mitglieder. Hilft dies nicht, so muß mit aller Strenge nach den bestehenden Dienstgesetzen verfahren werden.

Außer dem Dienst sei man, ohne es zu großer Intimität kommen zu lassen, Mensch gegen Mensch und man wird sich, wenn man durch sein künstlerisches Wissen und Können, sowie

Vorangehen in ernster Pflichterfüllung in Respekt steht, auch die Zuneigung und Liebe der Orchestermusiker erwerben.

Dirigent und Sänger.

Auch in diesem Verhältnis trifft manches vorhin Gesagte zu, doch hat man hier noch mancherlei zu beobachten, da man es nicht allein mit seinem, sondern auch mit dem schönen Geschlecht zu tun hat. Ist der Kapellmeister, was ja eigentlich immer der Fall sein soll, den Sängern nicht nur musikalisch überlegen, sondern weiß auch in betreff der Gesangskunst zu beweisen, daß diese für ihn kein verschlossenes Buch ist, beharrt er nicht immer eigensinnig auf seiner Auffassung in künstlerischen Fragen, sondern läßt den intelligenten denkenden Künstler auch aus dessen eigener Individualität selbst schaffen, weiß er die künstlerischen Vorzüge eines jeden zu schätzen und die schwachen Seiten milde zu beurteilen, sich ferner bei den Aufführungen als zuverlässiger, kleine Fehler nicht während derselben auffällig bemerkbar machender Führer zu bewähren, so wird er auch in den meisten Fällen von allen Sängern und Sängerinnen geachtet und geschätzt werden. Unkünstlerischem Gebaren derselben oder Überhebungen ihm gegenüber trete er jedoch mit aller Energie entgegen. Es gibt Sänger, die durch den Beifall, mit welchem sie vom Publikum überschüttet werden, so in sich selbst verliebt sind, daß sie nichts anerkennen wollen, was nicht ihrer Auffassung und Anschauungsweise entspricht. Sie sind die klugen Pharisäer, die aller Welt glauben machen wollen, sie und ihre Leistungen seien unanfechtbar, doch bei wirklich künstlerischen Dingen in ägyptischer Finsternis herumtappen und ihre Arroganz nur auf die Infallibilität, welche ihnen das Publikum beimißt, stützen.

Die größte Vorsicht in dem Verhältnis des Dirigenten zu den Sängern ist Schmeichlern gegenüber geboten, denn man bedenke, daß, namentlich bei den Sängerinnen, fast immer nur Eigennutz das Motiv ist, sich die freundliche Gesinnung des Kapellmeisters zu erwerben und daß solche, falls der Dirigent einmal aus rein künstlerischen Gründen genötigt ist, andere bei Besetzung von Partien u. dgl. vorzuziehen, ihm dies nachtragen und keine Gelegenheit versäumen werden,

im geheimen gegen ihn zu intrigieren. In den meisten Fällen fühlen sich solche Sänger nicht etwa in ihrer Künstlerehre gekränkt, sondern es ist nur der Verlust des Spielhonorars, welcher sie schmerzt.

Namentlich muß man an solchen Theatern, wo mehrere Dirigenten beschäftigt sind, dem Gesangspersonal gegenüber vorsichtig sein, denn es besitzen manche die Gewohnheit, dem jeweilig tätigen Kapellmeister zu versichern, daß sie unter seiner Leitung am liebsten sängen, wobei dann der abwesende in der Regel mehr oder minder schlecht gemacht wird. Junge Dirigenten lassen sich leicht durch solche Köder fangen und halten solche Schmeicheleien für aufrichtige Anerkennung, weshalb es geraten ist, sich bei solchen Gelegenheiten „kühl bis ans Herz hinan“ zu verhalten.

Da das Gesangspersonal einer Oper oft den verschiedensten Lebenssphären entstammt, so wird sich auch unter ihm eine große Verschiedenheit in der universellen, wie in der Charakter- und Herzensbildung bemerkbar machen. Die Kunst soll zwar eigentlich zur Veredlung des menschlichen Gemütes und Herzens beitragen; wer aber länger mit dem Theaterwesen in Berührung gestanden hat, wird wissen, wie es mit Ehrlichkeit der Gesinnung, Festigkeit des Charakters und menschlichem Empfinden im allgemeinen dort bestellt ist.

Zur Ehre des Künstlerstandes muß jedoch gesagt werden, daß es rühmliche Ausnahmen gibt unter großen wie kleinen Sängern, und daß die Kunst auch unter diesen noch Priester besitzt mit höherem reinen Sinn, welche ihr Ideal haben, diesem als einem Leitstern auf allen Wegen folgen und mit Bescheidenheit, ohne Hochmut die Erreichung ihres Ziels anstreben. Zu diesen soll sich ein Kapellmeister mit gleichen Gesinnungen halten.

Operndirigent und Regisseur.

Diese beiden Hauptleiter der Oper sollten eigentlich stets in einem Sinne arbeiten, d. h. den Intentionen der Autoren, zwar jeder auf seinem Felde, in Übereinstimmung und Verschmelzung der musikalischen wie szenischen Momente, gerecht zu werden suchen. Ist der Opernregisseur zugleich Musiker

oder wenigstens so musikalisch, daß er fühlt, was die Komposition des von ihm in Szene zu setzenden Werkes in allen Einzelheiten des Dramatischen bedeutet (ohne welches eigentlich kein Opernregisseur zu denken ist), so ist ja eine Übereinstimmung nicht schwer zu erzielen; wo jedoch, wie leider an vielen Theatern, dieser wichtige Posten durch alte, stimmlose Sänger ohne genügende musikalische Bildung, oder gar durch gewesene Theaterdirektoren, die früher Schauspieler waren, besetzt sind, kann es leicht zu Unverträglichkeiten zwischen diesen und den Kapellmeistern kommen. Wenn ein Dirigent noch so friedliebend ist, so kann ihm schließlich doch einmal die Galle überlaufen, wenn er sieht, wie namentlich in modernen Opern und Musikdramen die Vorschriften des Autors so selten richtig verstanden werden und wie solche Regisseure alles mit einer oberflächlichen, altmodischen, nur auf Kulissenreißerei abgesehenen, handwerksmäßigen Provinzial-Komödianten-Routine behandeln, der jeder Sinn für eine wahrhaft edle, ganz im Kunstwerk aufgehende künstlerische Empfindung abgeht. Sind nun solche Regisseure wenigstens nicht hochmütig, sondern lassen sich vom Kapellmeister, vorausgesetzt, daß dieser wiederum das nötige Verständnis dafür hat, in solchen Werken, die über ihrem künstlerischen Gesichtskreis und außerhalb der ihnen zur Gewohnheit gewordenen Atmosphäre liegen, raten, resp. in die Intentionen des Autors einführen, so ist es noch erträglich. Oft aber ist dies nicht der Fall, sondern der Regisseur, falls er sich wirklich die Mühe gegeben hat, in den Sinn und die Eigenart eines Textbuches einzudringen, will nun nur nach diesem seine Anordnungen treffen, ohne zu bedenken, daß demselben noch die Seele fehlt und daß vieles erst aus dem musikalischen Empfinden heraus geschaffen werden kann. In solchem Fall soll der Kapellmeister für den Komponisten zur Verwirklichung seiner Intentionen eintreten, was allerdings manchmal unliebsame Szenen zwischen Dirigent und Regisseur hervorrufen kann.

Will man solche in Gegenwart des Personals vermeiden, so suche man vor den Proben in vorsichtiger, den Regisseur in seiner Stellung nicht herabsetzender Weise eine wenigstens annähernde Verständigung zu erreichen. Geht dies jedoch auch

nicht, so bleibt dem Dirigenten weiter nichts übrig, als zu versuchen, entweder seine, oder vielmehr des Autors Intentionen um jeden Preis durchzusetzen, oder sich in das Unvermeidliche zu schicken. Letzteres ist in der Regel da, wo die Machtbefugnis des Dirigenten sich nicht bis auf die Bühne erstreckt und wo der obersten Leitung selbst das richtige Verständnis und der echte künstlerische Geist abgeht, immer das Ende. Daher ist es schließlich nicht zu verwundern, wenn die Kapellmeister auch nach und nach in einen gewissen Schlendrian geraten, nachdem ihren selbstlosen, nur den Kunstinteressen gewidmeten Bemühungen und Aufopferungen immer von der, nur den Geschmack der unverständigen Menge goutierenden Handwerksmäßigkeit ein Damm entgegengesetzt worden ist.

Zur Erhaltung des guten Einvernehmens zwischen Dirigent und Regisseur gehört auch, daß ersterer bei Opern mit Dialog in den Proben zu denselben auf größte Ruhe im Orchester während der Prosaszenen hält, auch bei einer nötigen Wiederholung solcher Szenen nicht ungeduldig wird. Sollte sich jedoch herausstellen, daß die Sänger ihre Prosa noch schlecht, oder vielleicht noch gar nicht können, so probiere er erst alle Musikstücke der Oper hintereinander, damit der Dialog hinterher vom Regisseur durchgenommen werden kann. Bei Besetzung der Opernpartien haben sich beide Teile zu einigen, doch steht dem Kapellmeister wohl überall das ausschlaggebende Wort zu, da er die Fähigkeiten und Stimmmittel der Sänger am besten kennen muß.

Kollegialität zwischen Dirigenten.

Sind an einem Institut zwei gleichberechtigte Dirigenten angestellt, so wird sich fast immer eine gewisse Rivalität geltend machen, wenn auch beide im besten Einvernehmen zueinander stehen. Es bilden sich manchmal ohne Wissen und bewußtes Zutun der Dirigenten Parteien im Publikum, wobei allerdings oft die künstlerischen Leistungen gar nicht in Betracht kommen, sondern vielfach andere Gründe den Anlaß zu einer gewissen Parteinahme geben.

Es können ja nun eigentlich solche außerhalb des Berufes liegende Anlässe das gute Einvernehmen und kollegia-

lische Verhältnis der betreffenden Dirigenten nicht stören, wenn diese selbst offen und ehrlich gegeneinander sind und sich keiner derselben à tout prix über den anderen erheben will. Namentlich sollen jüngere Kapellmeister, wenn auch deren Streben gerechtfertigt ist, sich nicht in auffallender, arroganter Weise älteren Kollegen gegenüber hervortun wollen. Solches wird, es müßten denn die Leistungen des letzteren ungenügend sein, doch vom Publikum und Musikern verurteilt, denn jeder weiß, das einem jüngeren Dirigenten, wenn er auch bereits noch so tüchtig ist als solcher, doch noch nicht die Lebenserfahrungen, sowie die Erfahrungen in seinem Berufe zur Seite stehen, welche nötig sind, um ihn in demselben als Autorität anzusehen. Dies sollen junge Dirigenten stets bedenken und sich nicht durch Überhebung und Arroganz lächerlich machen, sowie ein gutes kollegialisches Verhältnis dadurch trüben. Betritt ein junger Musiker die Dirigentenlaufbahn, so wird er immer klug handeln, die Art und Weise der Berufserfüllung seines älteren Kollegen zu beobachten, sich alles Gute davon anzueignen und bei vorkommender Gelegenheit sich bei demselben den nötigen Rat zu holen, ohne in ein abhängiges Verhältnis zu ihm zu treten. Solche, die Dirigententätigkeit betreffenden Dinge, welche ihm an seinem Kollegen nicht gefallen, suche er in bescheidener Weise, ohne damit zu prahlen, besser zu machen.

Der Dirigent als Komponist.

Ist der Dirigent auch Komponist und möchte sich als solcher gern hervortun, so suche er Aufführungen seiner Kompositionen zunächst in andern Orten, als denjenigen seiner Wirksamkeit zu ermöglichen. Es wird dieses ihm viel mehr Vorteil bringen und ein Ansehen als Komponist geben, als wenn er in seiner Stellung jede Gelegenheit benutzt, um Werke von sich aufzuführen. In den meisten Fällen wird auswärts immer mit einem gewissen Mißtrauen Notiz von etwaigen diesbezüglichen Erfolgen genommen, da man in der Regel der Ansicht ist, es nur mit einem Lokalerfolg zu tun zu haben, welchen Freunde und Bekannte des Komponisten herbeiführten. Es ist für einen Komponisten von größerer

Bedeutung, wenn ein Werk von ihm auswärts einen wirklichen Erfolg hat, als wenn er zehn solche im Orte seiner Berufsstellung aufführt. Viele Dirigenten begehen den Fehler, ihrem Publikum bei jeder irgend passenden Gelegenheit eine Komposition von sich zum besten zu geben; ein kleiner Kreis von Anhängern schwärmt dann vielleicht für sein Werk, ein anderer Teil des Publikums und auch der Kritik lobt aus Höflichkeit ihm gegenüber dasselbe, aber im allgemeinen wird es gar nicht schön vom Dirigenten gefunden, daß er seine eigenen Kompositionen so bevorzugt, und glaubt das Publikum oft, es geht ihm dadurch die Vorführung eines anderen bedeutenderen Werkes verloren. Wenn derartige Komponisten, selbst wenn sie bereits einen Ruf genießen, mitunter hören könnten, wie über sie und ihre Kompositionen gesprochen wird, dann würden sie sicher seltener am eigenen Orte mit ihren Werken hervortreten.

Dirigent und Komponisten.

Hat der Dirigent ein Werk eines lebenden Komponisten einzustudieren und will letzterer selbst der Aufführung beiwohnen, so kann er nicht vorsichtig genug sein betreffs der Wiedergabe der Komposition, denn in den meisten Fällen wälzt ein Komponist, dessen Werk nicht gefallen hat, die Schuld davon auf den Kapellmeister. Entweder soll er die Tempi vergriffen haben, oder er hat, weil er im Interesse des Erfolges in dem Werke einige durchaus notwendige Kürzungen machte, die nach Meinung des Komponisten schönsten Stellen oder Nummern weggelassen u. a. mehr. Schließlich wird in solchem Falle, nachdem sich der Dirigent alle erdenkliche Mühe mit dem Einstudieren gegeben und alles mögliche getan hat, um einen Erfolg für den Komponisten herbeizuführen, ihm von diesem oft noch nachgesagt, er habe gegen das Werk intrigiert, damit es durchfallen solle. Bei wirklichen Künstlern und reifen Komponisten kann so etwas ja eigentlich gar nicht, oder nur höchst selten vorkommen, denn erstens wissen solche ihre Kompositionen so zu Papier zu bringen, daß sich ein guter Dirigent gar nicht in der Auffassung irren kann, auch sind sie sich über alle Wirkungen, beispielsweise

die der Instrumentation, und über die Möglichkeit der Ausführung des gesanglichen Teiles, vollkommen klar. Dann haben sie meistens soviel Einsicht und Verständnis, daß sie mit etwaigen Änderungen oder Kürzungen, deren Notwendigkeit sie sehen, vollkommen einverstanden sind. Mit manchem Neuling in der Orchester- und Vokalkomposition, namentlich in der Opernmusik, geht es dagegen dem Dirigenten so, wie vorher geschildert ist. Hat solch ein Komponist nun noch die Gelegenheit und die Mittel, um einen für solche Zwecke inklinierenden Kritiker beeinflussen zu können, so fällt letzterer in seinem diesbezüglichen Referat schonungslos über den Dirigenten her. Um solche Affären zu verhüten, sollten eigentlich die Dirigenten zu dem Mittel greifen, sich vor der Aufführung, nach der Generalprobe, von dem betreffenden Komponisten schriftlich dessen aufrichtiges, ehrliches Urteil und seine Ansichten über die Einstudierung des Werkes, über Auffassung und Temponahme, über event. Besetzung der Gesangspartien, über vorgenommene Kürzungen und alle sonst noch wichtigen Punkte geben zu lassen. Hat sich der Komponist schriftlich mit allem einverstanden erklärt, so ist es ihm wohl nicht gut möglich, nach einem etwaigen Mißerfolg seines Werkes die Schuld dem Dirigenten zuzuschieben.

Dirigent und Kritik.

Ein junger Dirigent versäume nicht, alle Kritiken über die von ihm geleiteten Aufführungen zu lesen. Wenn der Kapellmeister auch selbst wohl am besten weiß, wie die Aufführung gegangen ist, da selbst der beste und gewissenhafteste Kritiker nicht so wie er mit allen Details vertraut sein kann, so ist es immerhin interessant und eventuell auch lehrreich zu sehen, wie verschiedenartig oft die Wirkung und der Eindruck einer Aufführung auf die Vertreter der Presse gewesen ist. Was der eine Kritiker interessant und geistvoll findet, ist einem anderen nüchtern und abgeschmackt vorgekommen. Der eine findet ein Tempo viel zu schnell genommen, ein anderer möchte es gern noch lebhafter haben und ein dritter ist vielleicht im vollen Einverständnis mit der Temponahme des Dirigenten. Es ist dies eben häufig Gefühlssache eines

jeden, und wenn die anders als der Dirigent empfindenden Kritiker es dabei bewenden lassen, daß sie ihre abweichende Meinung als persönliches Gefühl hinstellen (es müßte denn von einem unfähigen Dirigenten ein Tempo total vergriffen sein) so ist nichts dagegen zu sagen. Immerhin tut ein junger Dirigent stets gut, die Auffassungen der Kritik mit der seinigen zu vergleichen. Hat er es mit wirklich sachverständigen Referenten zu tun, so kann er doch vielleicht manchmal diese oder jene Ansicht akzeptieren. Auch kann der Dirigent mitunter eine Wirkung nicht so beurteilen, wie der Zuhörer, da er sich inmitten der Ausführenden befindet, wo manches anders klingt, als im Zuhörerraum, welcher zur richtigen Beurteilung doch die maßgebende Stätte ist. Ein erfahrener, routinierter Dirigent wird jedoch die Wirkungen mit Rücksicht auf die Akustik des jeweiligen Raumes meistens schon beim Einstudieren ermessen können.

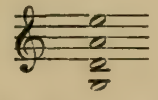
Es ist bis jetzt nur von einer ehrlichen unparteiischen, nur nach bestem Wissen und Können urteilenden Kritik die Rede gewesen, doch gibt es leider auch auf diesem Felde oft ein häßliches, der edlen Kunst unwürdiges Cliquenwesen, welches statt die nötige Objektivität und vorurteilsfreie Meinung zu bewahren, sich von persönlichen Dingen beeinflussen läßt, solches offen durchblicken zu lassen sich nicht scheut, ja sogar zur Richtschnur ihrer, doch nur der Kunst und deren Pflege dienen sollenden Kritiken nimmt. Leider steht ein von diesen Auswüchsen der Kritik angegriffener Künstler solchem Treiben machtlos gegenüber, denn bei einem etwaigen Federkrieg wird er in der Regel den kürzeren ziehen, namentlich, wenn er auf anständige Weise und nur mit redlichen Waffen sich verteidigen will. Hier ist es am ratsamsten, mit größter Ruhe und Selbstbeherrschung alle Angriffe hinzunehmen, selbst wenn man durch unumstößliche Tatsachen das Ungerechte und Unwahre derselben beweisen kann. Diese Art von Kritiker wissen selbst das Blau des Himmels vermittelst der Druckerschwärze in ein grelles Rot zu verwandeln.

Anhang.

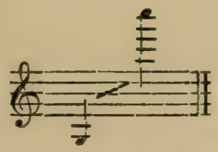
A. Das Wissenswerteste für den Dirigenten in der Instrumentalkenntnis.

a. Die Streichinstrumente.

An der Spitze derselben steht die Violine. Diese ist in Quinten:

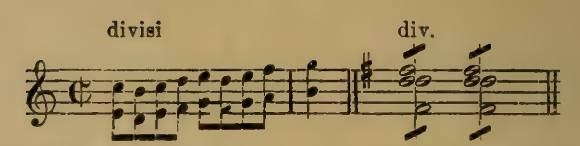


gestimmt und hat folgenden, im Orchester gebräuchlichen Umfang:



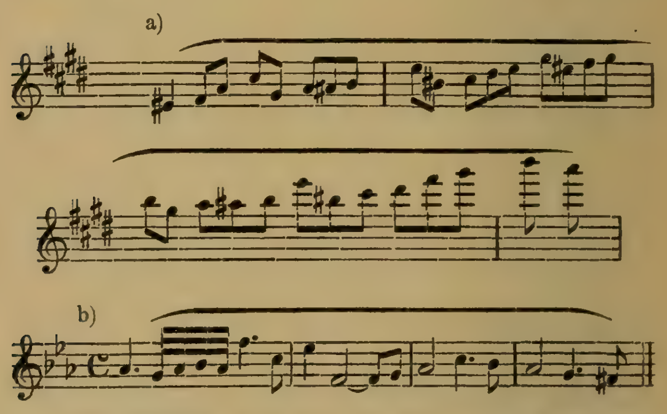
Die Partituren enthalten erste und zweite Violinstimmen und haben moderne Komponisten, namentlich R. Wagner, Strauß usw., öfters jede dieser Stimmen wieder in zwei bis vier geteilt, so daß, z. B. in „Lohengrin", acht verschiedene Violinstimmen gespielt werden.

Sind zwei Stimmen auf ein Notensystem geschrieben, so deutet die Bezeichnung divisi an, daß die betreffende Stelle geteilt gespielt werden soll.



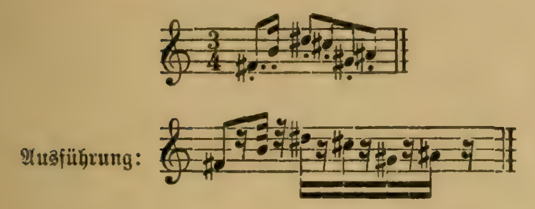
Sollen Doppelgriffe von jedem Spieler ausgeführt werden, so findet man manchmal die Bemerkung non divisi.

Der Unterschied zwischen abgestoßenen und gebundenen Noten wird im allgemeinen nur dadurch bezeichnet, daß sich über letzteren Bindebogen befinden. Manchmal geben auch die Bemerkungen staccato oder legato die Spielweise an, wobei zu beachten ist, daß die extra mit staccato bezeichneten Noten mit kurzen Strichen zu spielen sind. Die Bindebögen sind in den meisten Orchesterstimmen sehr unkorrekt angegeben, auch manche Komponisten deuten nur durch einen Bogen über einen längeren Satz an, daß dieser legato gespielt werden soll und überlassen dem Spieler die Ausführung, z. B.:

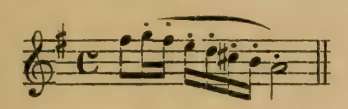


Der Dirigent muß also auf die richtige Anwendung des Legato-Spiels sein Augenmerk richten.

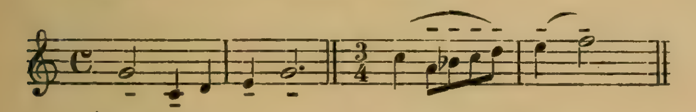
Befinden sich *Punkte über oder unter den Noten*, so sollen dieselben so *kurz* gespielt werden, daß sich der Klang zirka um die Hälfte des Notenwertes verringert.



Punkte, mit darüber befindlichem Bogen deuten das Staccato von mehreren Noten auf einen Bogenstrich an:

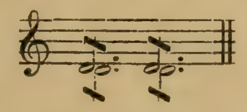


Sind wagerechte Striche über den Noten, so sollen letztere breit gespielt werden; befindet sich noch ein Bogen darüber, so sollen mehrere Noten auf einen Strich gespielt, aber weich abgestoßen werden (portamento):



Die Bemerkung una corda deutet an, daß die so bezeichnete Stelle auf einer Saite gespielt werden soll. Manchmal findet man auch die näheren Bezeichnungen: sul G (auf der G-Saite) sul D (D-Saite) usw.

Soll ein Ton im Einklang verdoppelt werden, so ist dies durch zwei nebeneinanderliegende Noten angezeigt, welche auf zwei Saiten gespielt werden. Am häufigsten verdoppelt man die Töne der leeren Saiten:



Die Bezeichnung ponticello deutet an, daß der Bogen ganz dicht am Steg geführt werden soll. Die ent=

gegengesetzte Spielart, die Führung des Bogens über dem Griffbrett wird durch sulla tastiera oder flautando bezeichnet. Im allgemeinen soll der Bogen im forte näher am Steg, im piano näher am Griffbrett, im pianissimo etwas über demselben geführt werden; namentlich kann man ein Verhallen des Tones dadurch von den Streichern im Orchester erzielen, wenn man dieselben anhält, z. B. bei einer pianissimo verklingenden Fermate, den Bogen nach und nach immer mehr nach dem Griffbrett zurück zu schieben.

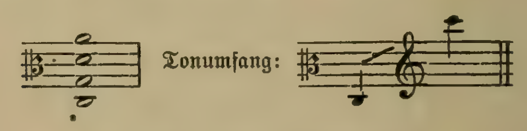
Tremolo zeigt die möglichst schnelle Wiederholung eines Tones an. (Siehe Seite 44.)

Pizzicato bezeichnet die Töne, welche durch das Reißen der Saiten mit dem Zeigefinger der rechten Hand hervorgebracht werden. Die Bezeichnung arco hebt diese Spielweise wieder auf. Richard Wagner wendete statt dessen die deutsche Bezeichnung „mit dem Bogen" an, während er die Bezeichnung „mit dem Finger" nicht gebrauchte. Der Gebrauch des Dämpfers wird durch con sordino, die Aufhebung desselben mit senza sordino bezeichnet.

Eingehenderes über das Violinspiel findet man in des Verfassers Katechismus des Violinspiels.

Die Bratsche (Viola).

Die Stimmung der Bratsche ist eine Quinte tiefer als die der Violine und stehen die Noten hauptsächlich im Altschlüssel, höhere Lagen auch im Violinschlüssel:

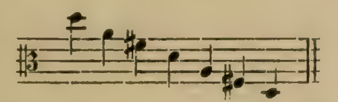


Die Alt-Geige (Viola alta).

Dieses Instrument unterscheidet sich von der Bratsche nur durch seine größere Bauart und größeren, freieren Ton. Die Anwendung der Viola alta im Orchester ist von großem Vorteil. Näheres bieten Herm. Ritters Schriften über die Viola alta.

Die Liebes-Geige (Viola d'amour).

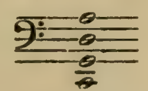
Diese hat sieben Saiten in folgender Stimmung:



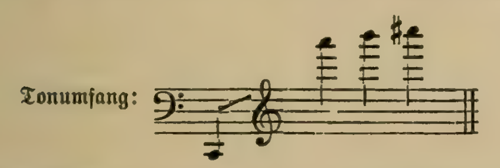
Das bemerkenswerteste Beispiel der Anwendung dieses Instrumentes findet man in Meyerbeers „Hugenotten“.

Das Violoncell.

Die Stimmung des Violoncells ist:



also eine Oktav tiefer als die Bratsche. Die Noten werden in den unteren Lagen im Baß-Schlüssel, in den mittleren im Tenor- und in den oberen Lagen im Violinschlüssel geschrieben. Die Anwendung des Altschlüssels kommt ganz vereinzelt vor. In älteren Kompositionen sind die Noten im Violinschlüssel öfter eine Oktav höher notiert, als sie klingen sollen, in neueren jedoch so, wie die Klangwirkung ist.

Tonumfang: 

Im Orchester wird der Tonumfang (außer hohen Flageolett-Tönen) ungefähr bis

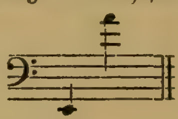


benutzt.

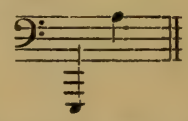
Eingehenderes bietet des Verfassers Katechismus des Violoncellspiels.

Der Kontrabaß.

Die Saiten dieses Instrumentes werden in Quarten gestimmt:



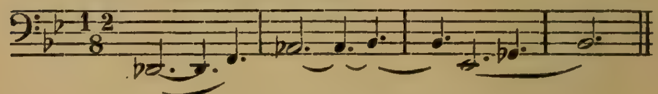
Der Klang ist jedoch eine Oktav tiefer als die Notierung. Gewöhnlicher Tonumfang im Orchester:



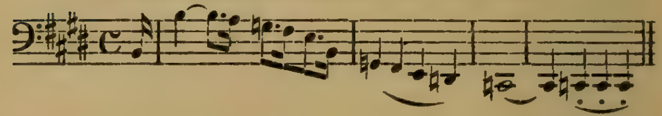
In der Klangwirkung also:

In neuerer Zeit wendet man auch einen fünfsaitigen Baß an, um die öfter von den Komponisten vorgeschriebenen tieferen Töne spielen zu können. Wo man einen solchen nicht hat, wird bei entsprechenden Stellen die E-Saite heruntergestimmt. Z. B.:

a) IX. Sinfonie von Beethoven. Adagio.



b) Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini.



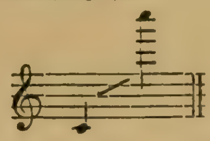
Im Betreff der Stricharten, Bezeichnungen usw. gilt für die Bratsche, das Violoncell und den Kontrabaß dasselbe wie für die Violine, nur ist beim Kontrabaß ein häufigerer Strichwechsel nötig, als bei der Violine.

b) Die Blasinstrumente.

Diese werden eingeteilt in Holz- und Blechinstrumente. An der Spitze der ersteren steht

die Flöte,

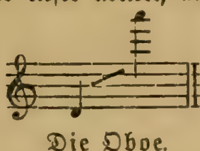
welche folgenden Tonumfang hat:



die Piccolo-Flöte hat einen Umfang von

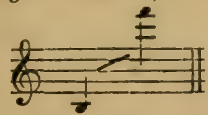


wird aber eine Oktav tiefer notiert, als sie klingt, also:



Die Oboe.

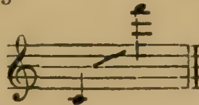
Der Tonumfang der Oboe ist:



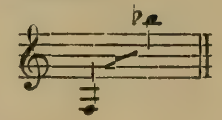
doch sind die unteren Töne rauh und im piano sehr schwer ansprechend. Die oberen Töne sind sehr spitz und grell.

Das englische Horn.

Dieses Instrument klingt fünf Töne tiefer, als es notiert wird. Sein Umfang



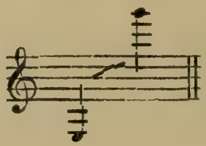
klingt demnach in Wirklichkeit:



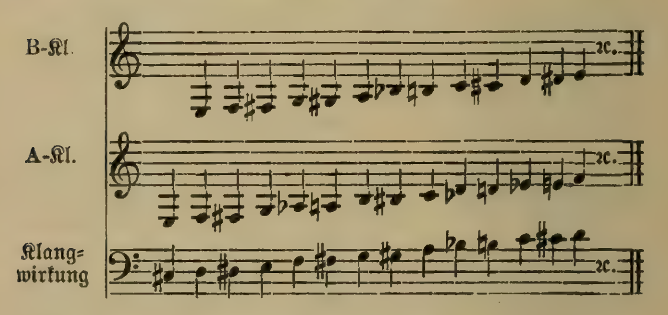
Auch beim englischen Horn sprechen die unteren Töne schwer an, wie überhaupt die ganze Ansprache eine difizile ist, namentlich für Oboebläser, welche beide Instrumente abwechselnd in einem Werke gebrauchen müssen.

Die Klarinette.

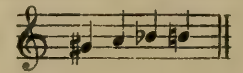
Man bedient sich im Orchester gewöhnlich drei verschieden gestimmter Klarinetten, der A-, B- und C-Klarinetten. Der Tonumfang ist:



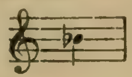
Auf der C-Klarinette klingen die Töne so, wie sie geschrieben sind; auf der B-Klarinette klingen sie einen ganzen Ton, auf der A-Klarinette eine kleine Terz tiefer.



Auf vielen Klarinetten sind die Töne



unrein, namentlich ist oft das

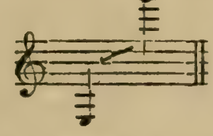


ein schlechter stumpfer Ton.

Einige, namentlich moderne Komponisten verwenden zur Verstärkung oder Erzielung gewisser Effekte auch noch die D- und Es-Klarinette.

Die Baßklarinette.

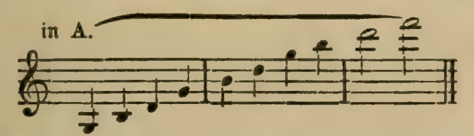
Es gibt Baßklarinetten in A- und B-Stimmung, und dieses Instrument steht in einem ähnlichen Verhältnis zur Klarinette, wie das englische Horn zur Oboe, wird auch von den Klarinettisten geblasen. Der Umfang der Baßklarinette erstreckt sich von



der Klang ist jedoch eine Oktav tiefer, also in B-Stimmung



Die oberen Töne sprechen schwer an, so daß man manchmal dieselben von der Klarinette übernehmen lassen muß, wie in folgendem Beispiel aus „Lohengrin“ die beiden letzten Töne



Man findet die Baßklarinetten-Stimmen im Violin- und auch im Baßschlüssel notiert. Im letzten Falle würden in B-Stimmung folgende Töne

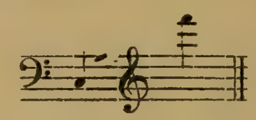


die Klangwirkung haben von

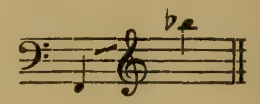


Das Bassetthorn.

Dieses Instrument hat im Klange Ähnlichkeit mit der Baßklarinette und wird in unserer Zeit wenig angewendet. Mozart hat es in seinen Kompositionen oft benutzt, z. B. in der „Zauberflöte", im „Titus", im „Requiem" usw. Die Noten klingen eine Quinte tiefer, als sie geschrieben sind. Der Umfang des Instrumentes

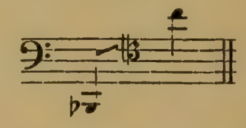


klingt in Wirklichkeit

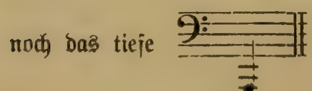


Das Fagott.

Der Tonumfang desselben ist



und werden die Noten im Baß- und im Tenor-Schlüssel geschrieben; Instrumente neuester Konstruktion haben auch

noch das tiefe 

Das Kontrafagott

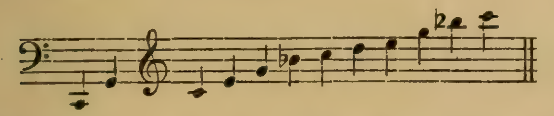
klingt eine Oktav tiefer als das gewöhnliche Fagott und hat einen Umfang von



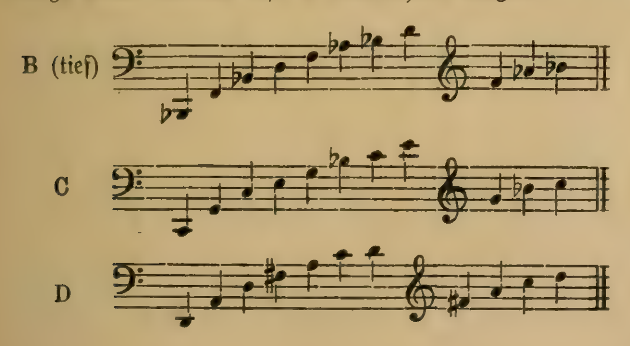
Als am besten sich an die Holzinstrumente anschmiegend ist unter den Blechinstrumenten zuerst zu nennen:

Das Waldhorn.

Früher war dieses Instrument nur als Naturhorn gebräuchlich, d. h. es befanden sich keine Ventile an demselben, sondern außer den Naturtönen



(vom Violinschlüssel an eine Oktave tiefer klingend) mußten alle übrigen Töne durch „stopfen" erzeugt werden. Man hat dieses Instrument in den verschiedensten Stimmungen z. B. in B, (tief) C, (tief) D, Es, E, F, G, A und B (hoch). Obige Noten würden also in Wirklichkeit klingen:



Es

E

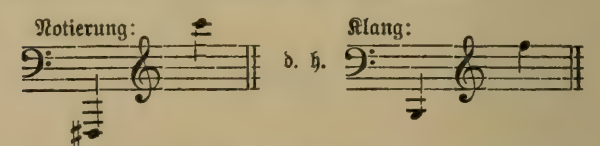
F

G

A

B (hoch)

In neuerer Zeit sind die Naturhörner durch die *Ventilhörner* verdrängt, und werden die Töne, welche früher durch das Stopfen hervorgebracht wurden, jetzt mit viel mehr Leichtigkeit durch Benutzung der Ventile erzeugt. Auch ist der häufige Stimmungswechsel nicht mehr nötig, da man auf dem Ventilhorn leicht von einer Tonart in die andere transponieren kann. Tonumfang des Ventilhorns:

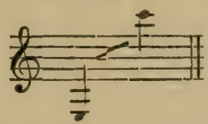


Es wird viel gegen den Gebrauch der Ventilhörner gesprochen, und es ist auch richtig, daß der Ton des Natur-

horns mehr Poesie hat. Wird jedoch das Ventilhorn von den Bläsern nach dem Charakter des Naturhornes behandelt, so ist es der vielen technischen Vorzüge wegen doch durchaus nicht zu verwerfen.

Die Trompete.

Auch hier hat man die einfache Naturtrompete und die jetzt allgemein gebräuchliche Ventiltrompete. Der Tonumfang beider Instrumente ist



und gibt es A, B, C, D, Es, E und F-Trompeten.

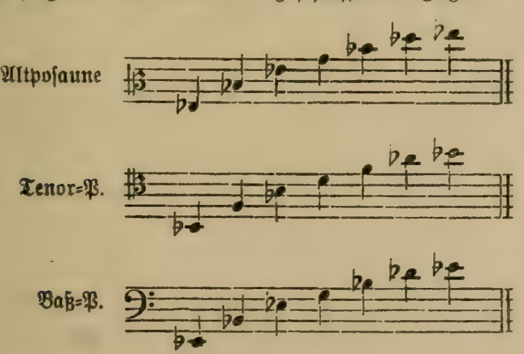
In vielen Orchestern wird aus Bequemlichkeit alles auf der A- und B-Trompete geblasen, was man nicht immer zulassen sollte, da die Wirkung oft sehr beeinträchtigt wird.

Die Baßtrompete.

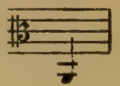
Dieses namentlich von Wagner häufig benutzte Instrument klingt eine Oktav tiefer als die gewöhnliche Trompete und wird ebenfalls in verschiedenen Stimmungen geblasen.

Die Posaune.

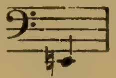
Es gibt Alt-, Tenor- und Baßposaunen, und haben dieselben folgende Naturtöne bei geschlossenem Zuge:



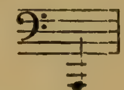
Alle übrigen Töne werden durch den Zug hervorgebracht und kann man nach der Tiefe zu auf der Altposaune bis



auf der Tenorposaune bis



auf der Baßposaune bis

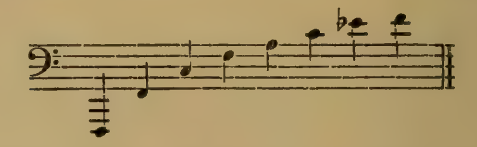


blasen.

In vielen Orchestern werden nur Tenorposaunen benutzt, auch werden von neueren Komponisten vielfach nur diese angewendet. Wo aber von Komponisten Alt- oder Baßposaune vorgeschrieben ist, sollte man darauf halten, daß auch diese geblasen werden.

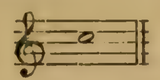
Die Baßtuba.

Dieses Baßinstrument steht gewöhnlich in F-Stimmung und hat folgende Naturtöne:



Alle übrigen Töne werden durch die Ventile hervorgebracht. Richard Wagner hat in seinen Nibelungen fünf Tuben angewendet: Zwei Tenortuben in B, zwei Baßtuben in F und eine Kontrabaßtuba in C. In der Partitur sind erstere

in Es, die zweiten in B notiert, diese abwechselnd im Violin- und Baß-Schlüssel. Der Ton



klingt in den Tenortuben also wie



in den Baßtuben wie

während er im Baßschlüssel als notiert ist.

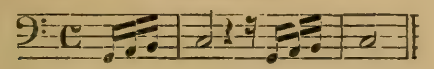
c) Die Schlaginstrumente.

Die wichtigsten derselben sind

die Pauken,

von denen gewöhnlich ein Paar im Orchester angewendet wird. Wagner hat öfter zwei Paar vorgeschrieben, Berlioz sogar 3—16 Pauken. Gebräuchlich sind jetzt allgemein die Maschinenpauken, welche sehr leicht umgestimmt werden können. Herr von Bülow hat eine Mechanik für die Pauken erfunden, vermittels welcher man (ähnlich wie durch die Pedale bei der Harfe) einen so schnellen Tonwechsel hervorbringen kann, daß der Paukist Figuren wie folgende schlagen kann.

a) Ouvertüre zu „Iphigenie“.



b) IX. Sinfonie von Beethoven.

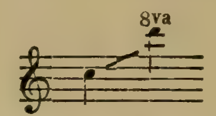


Außer den Pauken sind noch hier zu nennen die kleine Trommel, die große Trommel, die Becken, das Tamburin, der Tamtam und der Triangel.

In bezug auf diese Instrumente ist nur zu bemerken, daß man bei dem Kleinetrommel-Schläger, sowie auch bei dem Paukisten auf eine vollendete Ausführung des Wirbels achtet, daß Becken und große Trommel nicht von einem Musiker zu gleicher Zeit geschlagen werden und daß der Triangelschläger im piano nicht zu stark schlägt.

d) Das Glockenspiel.

Es sind zweierlei Arten von Glockenspielen gebräuchlich. Die eine Art ist ähnlich konstruiert wie das Klavier und kann auch von jedem Pianisten gespielt werden. Mozart hat dieses Instrument in der Zauberflöte angewendet. Die andere Art besteht aus einer Reihe auf Darmsaiten liegender Stahlstäbe, welche mit einem oder zwei Hämmerchen geschlagen werden. Der Tonumfang ist



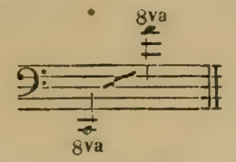
wird jedoch gewöhnlich eine Oktav tiefer notiert. Bei Wagner findet man, z. B. in der Götterdämmerung, die Noten in der Klangwirkung notiert:



e) Instrumente, deren Saiten gerissen werden.

Die Pedalharfe.

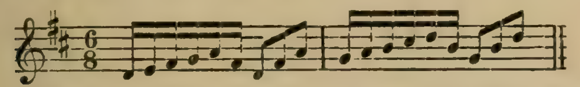
Diese hat einen Tonumfang von



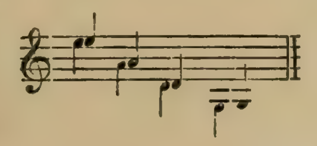
und enthält alle chromatischen Töne. Die Harfenstimmen sind, wie die des Pianoforte, auf zwei Systemen im Violin- und Baßschlüssel geschrieben. Meistens wird nur eine Harfe im Orchester besetzt, in größeren Orchestern zwei. Vorgeschrieben sind von manchem Komponisten z. B. von Wagner oft sechs und mehr Harfen. Außer in Bayreuth werden jedoch auch in den Wagnerischen Dramen überall nur zwei Instrumente besetzt. Um der Harfe einen der Laute ähnlichen Klang zu geben, werden unten zwischen die Saiten Papierstreifen eingeklemmt. Auf diese Weise wird in den „Meistersingern" die vom Komponisten vorgeschriebene Laute durch die Harfe ersetzt.

Die Mandoline.

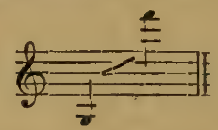
Das bekannteste Beispiel der Anwendung dieses Instrumentes findet man im „Don Juan":



Die Mandoline hat acht Stahlsaiten, von denen je zwei auf einen Ton gestimmt werden. Die Stimmung ist wie bei der Violine:



Der Tonumfang erstreckt sich von



Die Saiten werden vermittels eines Stahlstäbchens zum Klingen gebracht.

Die Gitarre.

Dieses Instrument ist auch mehrfach im Orchester angewendet, z. B. im „Barbier von Sevilla“, im „Nachtlager zu Granada“, im „Abu Hassan“ usw. Die sechs Saiten der Gitarre werden folgendermaßen gestimmt:



Beide Instrumente, die Mandoline und die Gitarre werden vielfach durch das Pizzicato der Streichinstrumente ersetzt, nur in besseren Orchestern trifft man die zur Charakterisierung nötigen Originalinstrumente an.

B. Konzertprogramme.

Das Entwerfen guter Konzertprogramme ist für einen jungen Dirigenten eine schwierige Aufgabe. Es gehören jahrelange Beobachtungen und Erfahrungen dazu um eine gewisse Leichtigkeit darin zu erlangen. Vieles muß dabei berücksichtigt werden: Zweck des Konzertes, die zu Gebote stehenden Kräfte, die Zeitdauer des Konzertes, der Konzertraum, die Vorbildung und Urteilsfähig-

keit, ja oft auch der Geschmack des Publikums, die zweckmäßige Gruppierung der verschiedenen Stilarten, die Placierung von Novitäten, die Abwechslung ernster und heiterer Tonstücke, die Tonarten der aufeinander folgenden Stücke, die bis zum letzten Stück nötige Steigerung usw.

Der Zweck der Konzerte ist verschiedenartig. Entweder soll die Konzertmusik das Publikum unterhalten und amüsieren, wie bei Unterhaltungskonzerten, Promenadenkonzerten (wobei allerdings die Musikvorträge oft nur dazu da sind, daß sich das Publikum während derselben besser unterhalten kann), oder sie soll, indem nur Werke von wirklich künstlerischem Werte aufgeführt werden, auf Gemüt, Geist und Bildung des Publikums wirken, wie in sogenannten Sinfoniekonzerten. Die Programme zu ersteren Konzerten müssen nun vor allen Dingen Stücke enthalten, welche dem Publikum leicht verständlich sind und bei welchen es durch schöne Melodien, prägnante Rhythmen und wohlklingende Instrumentation in eine vergnügte, behagliche Stimmung versetzt wird. Viel Abwechslung müssen diese Programme bieten zwischen Heiterem und Ernstem (ersteres vorwiegend), lärmender Instrumentation und Pianissimo-Stückchen. Hauptsächlich schwärmt das betreffende Publikum für Stücke aus bekannten Opern oder Operetten, für Pizzicatostückchen, für Pianissimoeffekte, wie in der bekannten „Türkischen Scharwache" von Michaelis oder im „Loin du bal" von Gillet, sowie auch für „Etwas gedämpftes", sei es für Streichinstrumente oder für die Trompete. Ebenfalls sind Stücke mit Echos, welche von den Bläsern auf einer von Zuhörern und Orchester entfernten Stelle ausgeführt werden, sehr beliebt beim Publikum. Auch kürzere Solostücke für einzelne Instrumente sind manchmal angebracht. Man sieht also, daß bei diesen Konzerten hauptsächlich der Geschmack des Publikums in Frage kommt; auf eine verständige Gruppierung der verschiedenen Stilarten kommt es hier nicht viel an, dagegen wohl auf eine Steigerung, um das Interesse des Publikums bis zum letzten Stück wach zu halten. Tänze, welche bei diesen Programmen

auch nicht ausgeschlossen werden, lege man so, daß z. B. ein längerer Walzer in der Mitte des Programmes steht, kleinere Tänze, wie Polkas, mehr nach dem Schluß hin gespielt werden. Auf eine Verschiedenheit in den Tonarten der aufeinanderfolgenden Musikstücke ist zu sehen.

Andere Anforderungen stellen die Programme zu Sinfoniekonzerten. Hier soll alles Triviale, nicht wirklich höheren künstlerischen Wert Besitzende ausgeschlossen werden, wobei allerdings das Virtuosentum auf instrumentalem wie vokalem Gebiete dem Dirigenten oft einen Strich durch die Rechnung macht, indem dasselbe durch Kunststückchen, denen jeder innere Wert fehlt, das Publikum zu verblüffen sucht. Man kann ja nicht verlangen, daß die Zuhörer die erstaunlichen Leistungen in Läufen, Sprüngen, Trillern, Flageolettpfeifereien und mehr dergleichen akrobatischen Kunststücken nicht bewundern soll; dies wird unter Umständen selbst ein Musiker tun, aber man sollte dieselben nur da aufführen, wo sie hingehören, und nicht ein Programm, welches Anspruch auf künstlerische Bedeutung machen soll, damit verunzieren. Leider werden selbst die Programme unserer ersten Konzertinstitute nicht frei von dergleichen gehalten. Kann man es nicht vermeiden, derartige seichte Virtuosenstücke in das Programm aufzunehmen, so sehe man wenigstens darauf, daß dieselben nicht direkt vor oder hinter einer klassischen Sinfonie zu stehen kommen, sondern suche einen Übergang zu schaffen. Ist dies nicht möglich, so lasse man eine längere Pause eintreten. Im allgemeinen soll man sein Publikum so ziehen, daß dieses vor einem Konzert nicht fragt: „Wer spielt oder singt"? sondern: „Was wird aufgeführt"? Bei der Wahl von Solisten, Instrumentalisten wie Sängern, soll man nach Möglichkeit seine einheimischen Kräfte berücksichtigen, statt vieles Geld für fremde Virtuosen, welche die Konzertsäle mit ihren eingepaukten Paradestücken unsicher machen, auszugeben. Leider ist das große Publikum für fremde Namen leicht eingenommen, um so mehr, wenn die Träger derselben recht weit her sind. Will man dem Publikum einmal etwas Außergewöhnliches bieten, so sollten es nur die hervorragendsten Kräfte sein, vor deren Genius sich die

einheimischen Künstler willig beugen. Alle Mittelmäßigkeit schließe man besser aus.

Wenn im Konzert nur eine Sinfonie aufgeführt wird, so muß man überlegen, wohin sie zu stellen ist. Neue, oder schwerverständliche, die angestrengteste Aufmerksamkeit der Ausführenden wie des Publikums bedürfender Kompositionen soll man lieber an den Anfang, als an den Schluß des Programmes stellen, falls man sie nicht so placieren kann, daß das Orchester bereits im gehörigen Zug und das Publikum in Stimmung ist. Oft aufgeführte, dem Publikum bekannte Werke, wie z. B. Sinfonien von Beethoven kann man dagegen an das Ende des Programmes stellen, denn die Zuhörer wissen, welcher Genuß ihnen bevorsteht, und läßt schon das Vertrautsein mit den Schönheiten des Werkes, sowie die Pietät gegen den Komponisten die Aufmerksamkeit nicht erschlaffen.

Es ist Pflicht des Dirigenten, sich keine Einseitigkeit in bezug auf die Wahl der Musikstücke zu schulden kommen zu lassen, sondern dem Publikum aus allen Richtungen das Beste zu bieten. Selbst wenn ihm dies oder jenes unsympathisch sein sollte, muß er es, falls dasselbe von anderen Musikern günstig beurteilt worden ist, berücksichtigen. Überhaupt zeugt Einseitigkeit in den musikalischen Anschauungen des Dirigenten grade nicht für dessen gründliche musikalische Durchbildung. Von einem Dirigenten wird Verständnis für jede musikalische Kunstrichtung verlangt und ist derselbe verpflichtet, den verschiedenen Kunstwerken gleiche Sorgfalt angedeihen zu lassen.

Bringt man Novitäten von künstlerischem Werte, deren Komponisten jedoch noch unbekannt sind und gegen welche das Publikum aus diesem Grunde sich noch passiv verhält, so versäume man nicht, dieselben öfter aufzuführen, denn nur durch Wiederholungen lassen sich solche Werke einbürgern. Ist des Komponisten Name dem Publikum erst ein bekannter, so genügt derselbe oft schon allein, um einem späteren Werke eine günstigere Aufnahme zu verschaffen, ob dieses es nun verdient oder nicht.

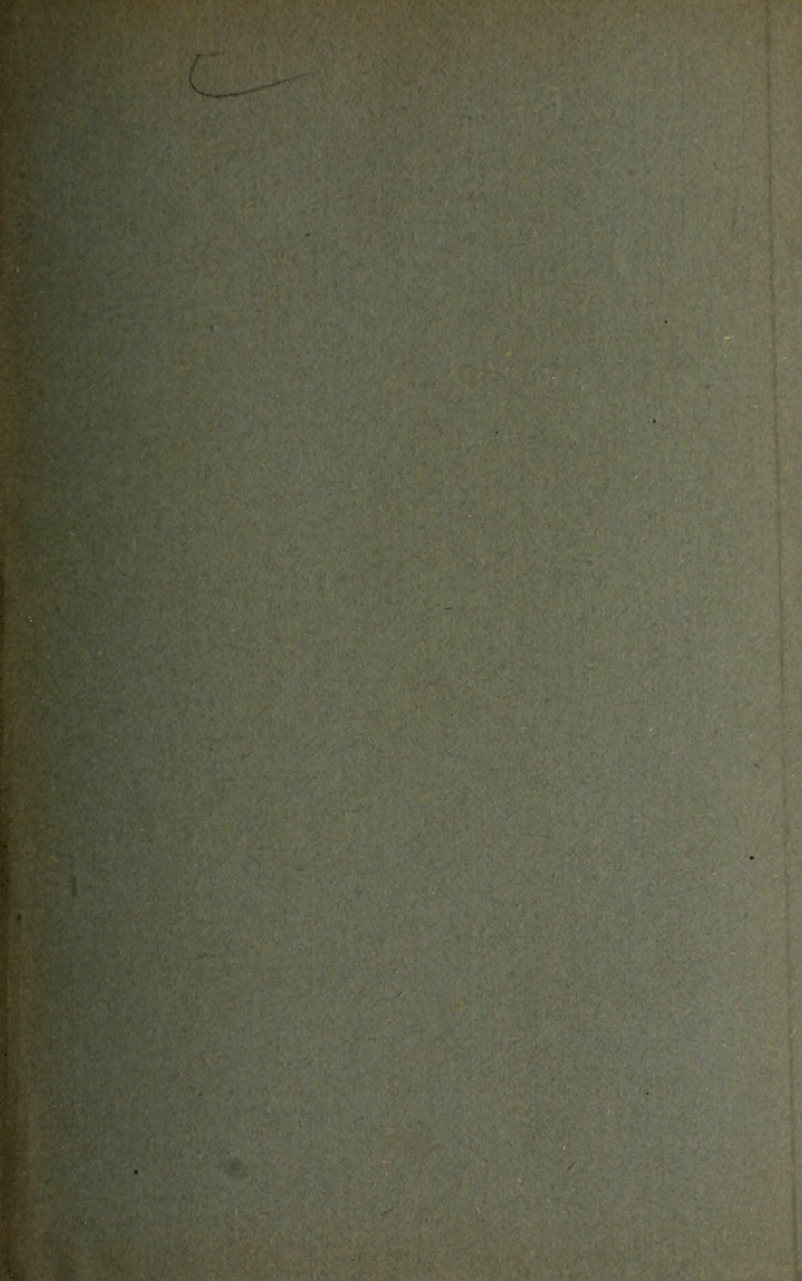
Der Autoritätsglaube spielt hierbei eine große Rolle.

Ein auf Bestellung des Verlegers schablonenhaft verfertigtes Werk eines bekannten Komponisten wird immer vom Publikum mit mehr Zuversicht und Beifall, der mitunter sogar in eine, sich selbst betrügende Begeisterung ausartet, aufgenommen werden, als eine ungleich höher stehende, Leben sprühende, frische Komposition eines unbekannten Komponisten.

Bei der Wahl von größeren oder neuen Kompositionen ist die Vorbildung des Publikums sehr in Betracht zu ziehen und es ist ein großer Fehler vom Dirigenten, will er demselben schwierige, fremdartige Sachen vorführen, wenn es noch nicht einmal Beethoven, Schubert, Schumann genügend kennen gelernt hat. Schritt für Schritt muß man sein Publikum durch die klassische Musik zu Werken neuerer Richtung führen. Werke, zu deren einigermaßen vollendeten Wiedergabe die Kräfte und Leistungen des Orchesters nicht ausreichen, soll man lieber ausschließen. Es bildet sich das Publikum leicht ein ungerechtes Urteil über eine Komposition, deren Aufführung eine mangelhafte war.

Betreffs der Zeitdauer eines Konzertes soll man $2^1/_2$ Stunden einschließlich Pause nicht überschreiten, wenn das Publikum nicht die Spannkraft verlieren soll. Es ist immer besser von demselben zu hören: „Wie schade, daß es schon aus war“, als daß bereits vor dem letzten Stück die Hälfte des Publikums den Saal verläßt.

Druck von Frankenstein & Wagner in Leipzig.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 14 05 04 014 6